Friedrich Hebbels und Richard Wagners Theorien vom dramatischen Kunstwerk im Zusammenhange mit ihren Weltanschauungen

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Heinz Pinkus

aus Berlin-Charlottenburg

Marburg 1935

Dissertationsdruckerei und Verlag Konrad Triltsch, Würzburg

Als Dissertation angenommen am: 12. Juli 1934.

Berichterstatter: *Professor Dr. Maync.*

Tag der mündlichen Prüfung: 10. August 1934.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

1. Kapitel: Die literarische Konstellation zur Zeit des Kunstschaffens Friedrich Hebbels und Richard Wagners und deren kritische Stellung zu der Kunst ihrer Zeit 13

2. Kapitel: Friedrich Hebbels und Richard Wagners theoretische Anschauungen vom Wesen der Kunst und der Sinn ihrer Bevorzugung des dramatischen Kunstwerkes 27

3. Kapitel: Das stoffliche und sinnkünstlerische Element des dramatischen Kunstwerkes in der Theorie Friedrich Hebbels und Richard Wagners 38

4. Kapitel: Das ausdruckskünstlerische Element des dramatischen Kunstwerkes in der Theorie Friedrich Hebbels und Richard Wagners 61

5. Kapitel: Das bühnenkünstlerische Element des dramatischen Kunstwerkes in der Theorie Friedrich Hebbels und Richard Wagners 86

Schlußbetrachtung 96

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554421_0015

Einleitung.

Jedes vollkommene Gedicht ist Ahnung,
Sehnsucht und Erfüllung zugleich.
Hugo von Hofmannsthal.

Dichtung kommt dort zustande, wo ein erlebter Gehalt die ihm gemäße Form findet. In diesem Sinne ist jede wahre Kunst Dichtung. Wir sprechen daher z. B. in der Musik von Tondichtung; und mit gleichem Rechte darf man — ganz entsprechend den Elementen, aus denen die jeweilige Dichtungsart, rein stofflich betrachtet, sich zusammensetzt — Wortdichtung oder Farbendichtung als Begriffe in Anwendung bringen, wo in theoretischer Erörterung das Wesen sprachdichterischen oder bildschaffenden Kunstwerkes begriffen werden will. Auch Wortdichtung erhält also ihr wesenhaftes Gepräge durch Form und erlebten Gehalt. Das „Was-Sagen-Wollen" des Dichters bestimmt den Gegenstand, das geistige Thema, das Motiv, den Gehalt (z. B. den Freiheitskampf der Niederlande im „Egmont"); das „Wie-Sagen-Wollen" bestimmt die Form (etwa die Form des dramatischen Ablaufs der dargestellten Handlung).

In der Musik — wo freilich, wenn wir von der Programmusik absehen, Gehalt und Form nicht immer mit gleicher Schärfe auseinandergehalten werden können — gelangt das einzelne Thema, gleichsam als die geistige Grundgegebenheit der Tondichtung, durch das Motiv zum Ausdruck, das jeder Melodie zugrundeliegt, soweit es nicht mit dieser zusammenfällt. Diese „geistige Grundgegebenheit" in der Musik wird selbstverständlich nicht immer begrifflich zu erfassen sein. Diese Vergleichung sollte nur darauf hinweisen, daß auch in einer so wenig mit dem „bloßen Verstand" erfaßbaren Kunstgattung wie der Musik (Tondichtung) von einem geistigen Gehalt keinesfalls abgesehen werden kann. Andrerseits ist der Gehalt der Wortdichtung, den sie worthaft gestaltet, durchaus nicht allein auf verstandesmäßige Erlebnisse und Ergebnisse beschränkt. Ihren Gehalt kann die Wortpoesie lediglich durch das Wort, das stets zunächst rationaler Begriff ist, zum Ausdruck bringen. Aber, wie weit kann das Wort nicht auch seelische Erlebnisse und Gefühlsinhalte erfassen! Man denke auf diesem Gebiete an die Leistungen der Psychologie und Psychiatrie, die mit wissenschaftlicher Genauigkeit Geheimnisse des unbewußten Seelenlebens in das Reich bewußter Begrifflichkeit hinaufgehoben haben.

Jedes wahrhafte Dichtkunstwerk beruht weder allein auf dem

Verstande noch allein auf dem Gefühl, sondern Verstand und Gefühlserlebnis (in weitestem Sinne natürlich, wozu ja auch Phantasie gehört) müssen an ihm beteiligt sein.

Der Dichter gerade als der Mensch von gesteigerter Erlebnis- und Gestaltungskraft vermag Empfindungen, Gefühle und oft nur keimhafte Regungen in die geheimnisvollen Kräfte des Wortes zu bannen; eben dieses Vermögen unterscheidet ihn von den anderen, „gewöhnlichen" Menschen. Torquato Tasso weiß bei Goethe davon zu sagen, und er findet in jenem Vermögen Trost und neue Kraft: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide" (Tasso V, 5). Auch Richard Wagners herrliche Worte seien an dieser Stelle wiedergegeben, die er seinem Hans Sachs in dem Gespräch mit Walther von Stolzing in den Mund legt: „Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk, daß er sein Träumen deut' und merk' " (Meistersinger 3. Akt).

Jede Dichtung ist eine Objektivierung menschlichen Geistes; und sie ist als solche um so vollkommener, je losgelöster und abtrennbarer ihr Gehalt von der Persönlichkeit des Dichtenden ist. Freilich, auch die vollkommenste Dichtung ist stets nur „Bruchstück einer großen Konfession", einer „Generalbeichte"; sie muß es sogar sein; denn wäre sie es nicht, wäre der Gehalt lediglich wie eine gestellte mathematische Aufgabe nach vorhandenen Regeln von einem könnerhaften Kunstverstand geformt, so wäre das Ergebnis allenfalls ein bewunderungswürdiges Artefakt, niemals aber ein Werk, das wir als Kunstwerk, das stets Leben in sich hat, empfinden.

Alle Dichtung ist also zugleich Ausdruck eines Erlebnisgehaltes, eines kosmischen Erlebnisses; und die Zahl jener Urerlebnisse, ist sie nicht von den ältesten Zeiten bis zu unseren Tagen im Grunde stets die gleiche geblieben; können wir nicht voraussagen, daß sie stets die gleiche sein wird? Liebe, Freundschaft, Heimat, Vaterland, Neid, Haß, Freude, Trauer, Sehnsucht, Erfüllung, Glaube, Verlassenheit usw. Und sind nicht wiederum jene Begriffe nur Bestandteile, Ableitungen, Abwandlungen jener drei Antinomien Gott, Freiheit und Unsterblichkeit, von denen wir Menschen nicht wissen, ob sie sind oder nicht sind, wenn nicht der Glaube und unser praktisches Verhalten uns Gewißheit von ihnen verschafft?

Diese drei letzten Urmotive sind — bewußt oder unbewußt — in einem tiefsten und letzten Sinne die Keimzellen allen philosophischen und künstlerischen, namentlich wortkünstlerischen Schaffens und Auseinandersetzens. Alle Dichtung ist letzten Endes Ausdruck und Gestaltung der Stellung des Menschen z u oder des Beherrschtseins des Menschen v o n einem dieser drei Urerlebnisse. In diesem Sinne ist z. B. auch jedes durch Wort Gestalt gewordene Liebeserlebnis Ausdruck des Erfülltseins von der Freiheit oder Unfreiheit in diesem

Zustande. Wie der Inbegriff dieses Irgendwie-Erfülltseins, der Gehalt, in verschiedener Form seinem Wesen entsprechend seine Gestaltung erfährt, daran ist die Aufgabe sowie die Leistung des Dichters zu erkennen. Diese Formung und Gestaltung des Erlebnisses, gleichviel ob Ur- oder Bildungserlebnisses, um die Gundolfsche Begriffsunterscheidung anzuwenden, ist ebenso wichtig für das Zustandekommen des Wortkunstwerkes wie jenes Erlebnis selbst.

Ebensowenig wie das Tonkunstwerk allein durch beliebige Zusammenstellung verschiedener und verschiedenartiger Töne zustandekommt, ebensowenig macht eine beliebige, an sich durchaus sinngemäß mögliche Aneinanderreihung von Worten — dem Ausdrucksmittel der Wortdichtung — bereits das Wortkunstwerk aus. Diese Beherrschung und Formung des Wortes als Kunstelement wird vielmehr, ganz entsprechend der Beherrschung und Formung des Tones als Ausdrucksmittel der Tonkunst, erreicht durch den Rhythmus. Das besagt nicht, daß alle Dichtung Versdichtung sei; denn ohne Zweifel kann ein Kunstwerk auch mittels der Prosa zustandekommen, die gleichfalls wesensmäßig rhythmischer Elemente nicht zu entbehren braucht. Freilich, dieser Rhythmus, der das Sprachkunstwerk mit Leben durchpulst, dieser geheimste, nur eben im schöpferischen Vollzug und im empfangenden Augenblick spürbare Lebensodem wahrer Dichtung, der sich dem Empfänglichen mitteilt, ist nicht auf rationale Weise mitteilbar und durch rhythmische Schemata nicht einzufangen. Er ist das Eigenste, womit das einmalige Genie seinem Werke das Gepräge gibt und im Vergleich mit dem alle Zweitrangigen nur schwache Pro- oder Epigonen sind. Dieses Eigentliche der Formgebung und Ausdrucksgestaltung durch den Künstler ist an ihn sowie an das Erlebnis, das aus ihm und seinen Zeiteindrücken sich herleitet, soweit gebunden, daß jede Trennung der Form und des Erlebnisses im letzten Sinne nur als erbärmliches Hilfsmittel für den literarischen Chirurgen angesehen werden kann, der, obwohl er sich die feinsinnigsten Werkzeuge geschaffen, selbst doch nicht das geringste Lebewesen zustandebringt.

Gestaltetes u n d Erlebtes muß also das Kunstwerk vereinen. Weder formlose Gefühlsduselei noch bloßer Kunstverstand bringt ein wirkliches Kunstwerk zustande; das vollendete Kunstwerk ist vom „Muß" und „Kann" zugleich geschaffen. In diesem Sinne ist Lessings „Kunst und Natur sei eines nur" zu verstehen. Das „Was"- und „Wie"-Gesagtwerden, S i n n u n d A u s d r u c k, stehen für das Kunstwerk in untrennbarem Zusammenhang.

Ob der schaffende Tondichter ein gefundenes oder erfundenes Motiv zur Grundlage für ein einfaches Liedchen, zum Thema für den Satz einer Sonate oder Symphonie, zum Grundthema oder Leitmotiv einer großen symphonischen Dichtung wählt, bleibt der Form überlassen, welcher der Komponist jenes Motiv, jene Materie gleichsam,

für angemessen hält. Das mag im großen ganzen für die Musik angängig sein und kann in unserem Zusammenhange nicht näher erörtert werden. Für das Wortkunstwerk besteht diese Freiheit nur in sehr bedingtem Umfange. Nicht jeder Stoff ist jeder Form angemessen. „Jedes Motiv kann jeder Meister behandeln, aber auf einzelne wartet es, als lebe es nur für sie und ihre Stunde, als werde es von ihnen erweckt, ja erschaffen“ [1]).

So harren gleichsam jeder Stoff und jedes Motiv der Wunderstunde, da sie vom Genius erweckt, erlebt werden und ihre endgültige Gestaltung erfahren.

Wir pflegen seit Aristoteles sämtliche dichterischen Erzeugnisse gewissermaßen in drei Schubkästen einzuordnen, welche die Aufschrift tragen: Lyrik, Epos und Drama; eine vielleicht etwas gewaltsame Einteilung, der durchaus nicht alle dichterischen Kunstwerke sich einordnen lassen; (etwa Hölderlins „Hyperion“, Nietzsches „Zarathustra“ u. a. m.; auch Goethes „Werther“ ist nur sehr äußerlich genommen ein episches Gebilde). Man hat wohl gelegentlich andere Einteilungen vorgeschlagen. Gundolf z. B. bringt in seinem Goethebuche eine Einteilung in lyrische, symbolische und allegorische Dichtungen in Anwendung [2]). Im Grunde aber hat sich doch jene dreifache Gliederung des Aristoteles bis heute erhalten, und die meisten Erzeugnisse dichterischen Schaffens lassen sich diesen drei aristotelischen Grundkategorien wohl einordnen.

Es kann hier weder auf die Geschichte der Poetik von Aristoteles an bis zur Neuzeit noch auf die Wandlungen im Begriff des Tragischen oder Dramatischen im einzelnen eingegangen werden; nur diese Feststellung wollen wir hervorheben, daß schon bei Aristoteles die Form als Gattung bestimmt ist durch die gestaltungskünstlerische Form, durch die sie diese Gattung ist, und durch den sinnkünstlerischen Gehalt.

Diese aristotelische Dreiteilung hat sich deshalb bis heute als von bleibender Bedeutung erwiesen, weil hier die äußeren Formen in ihrem wesensmäßigen Verbundensein mit dem inneren Gehalt erkannt sind, wenngleich diese Tatsache von Aristoteles nicht ausgesprochen wird, ihm vielleicht in diesem Sinne nicht einmal bewußt war.

Drei verschiedene Welten werden in der Welt der Lyrik, des Epos und des Dramas umfaßt, sodaß nicht nur die äußerliche Form, sondern zugleich eine wahrhaft innere Verschiedenheit dieser Dreizahl eine Berechtigung zuspricht.

Die Welt der Lyrik, des Epos und des Dramas! Was die Welt

---

[1]) Friedrich Gundolf: Caesar, Geschichte seines Ruhmes. Berlin 1924, Seite 146.

[2]) Friedrich Gundolf: Goethe. Berlin 1925, S. 20 ff.

der Lyrik von der des Dramas unterscheidet — im Hinblick auf das Gesamtziel dieser Arbeit wird es uns auf eine Klärung der Welt des Dramas vor allem ankommen —, ist, daß die Lyrik Ausdruck und zwar meist unmittelbarer Ausdruck der subjektiven Weltfülle oder eines Teiles derselben ist, aus einem Gefühl oder Zustand des Dichtenden heraus geboren. Das Drama dagegen stellt eine objektive oder objektivierte Welt vor uns hin, eine begrenzte Welt, innerhalb derselben aber höchste Aktivität und Bewegung, wogegen echte Lyrik allenfalls einen Zustand in Bewegtheit widerspiegelt.

Das Epos hat mit dem Drama wohl gemeinsam, daß eine dargestellte Welt vor uns lebendig wird, aber der Mittelpunkt der epischen und der tragischen Welt, der epische und der tragische Held, sind voneinander durchaus verschieden. Das Epos verlangt nicht unbedingt nach einem Helden, und wo ein „Held" im Mittelpunkt eines solchen Werkes steht, ist es meist nur ein scheinbarer Held, der seine Welt nicht beherrscht, ja sie nicht einmal zu beherrschen unternimmt. Der epische Held ist im Grunde das Gegenteil eines Helden; er wird in einer Welt uns vorgeführt, die er nicht gestaltet, sondern die sich an ihm gleichsam gestaltend entfaltet, die ihn formt; er ist — dem Begriffe nach ein Paradoxon — ein „passiver" Held (vgl. Wilhelm Meister).

Während also das Epos nicht wesensmäßig einen „Helden" im Mittelpunkt des Geschehens vorführt und diese Welt des Epos durchaus in räumlicher und zeitlicher Hinsicht unbegrenzt sein darf, während sie, vom Dichter aus gesehen, ein Fremdes, Objektives in der Vergangenheit darstellt, während die epische Handlung viel eher episodenhafte Zutaten und dergleichen gestaltungskünstlerische Freiheiten zuläßt, steht es in der Welt des Dramas in alledem fast umgekehrt. Das Drama fordert eine in sich geschlossene Welt, deren Einheit gegeben ist durch den tragischen Helden, der sich im Kampf mit dieser Welt auseinandersetzt, der auf sie Einfluß zu gewinnen oder sich gegen sie zu behaupten sucht. Dieses dramatische Geschehen wird gleichfalls als mittelbar gestaltetes, fremdes Geschehen dargestellt, aber im Gegensatz zum Epos als gegenwärtiges Ereignis vorgeführt. Das Drama bringt Handlung — ob äußere, ob innere —, Handlung in jedem Falle, Bewegung, Leben, Kampf. Es ist, recht verstanden, darum die lebensgemäßeste Kunstform.

Und zugleich ist es die für den Dichter schwierigste der zu bewältigenden Sprachschöpfungen; es ist diejenige Gattung, die des Kunstverstandes am wenigsten entraten kann. Das liegt einmal am Wesen der Form, zum anderen im Wesen des gedanklichen Gehaltes, die auch hier beide zusammen wieder aufs engste eine Einheit bilden. Die dramatische Form verlangt schon äußerlich eine gewisse Begrenzung, die in der Regel gewahrt bleiben muß, will sie nicht die Form zum

Dramenzyklus hin sprengen und damit der Gefahr einer Übernahme epischer Bestandteile Vorschub leisten.

Die Einheit innerhalb der Welt eines vor uns erstehenden dramatischen Ganzen ist also vor allem gegeben durch die Einheit des tragischen Helden. Beim Drama ist „der Charakter des Helden der Mittelpunkt, von dem die sinnliche Aktion ausgehen soll"; „für einen dramatischen Helden ist Aktivität vorausgesetzt", sagt Gundolf mit Recht [3]).

Ein menschliches geistiges Zentrum steht als bewegende Kraft da, die im Aneinanderprall mit dem Schicksal den Kampf auf sich nimmt, an ihm zerbricht oder sich siegreich behauptet. Zwei Welten stoßen im Drama aufeinander wie Spieler und Gegenspieler — in Wirklichkeit ist es meist Spieler und Gegenwelt; und diesen Prozeß des Kampfes eines Menschen, der die Schranken der Umwelt als lästig empfindet, zudem den Willen und die Kraft in sich fühlt, den Kampf gegen dieselbe zu wagen, diese Welt führt der Dramatiker vor. Somit ergibt sich für den Aufbau der sich vor uns erhebenden Welt ihrem Wesen nach die Gliederung in die beiden Phasen ihrer künstlerisch-technischen Zusammensetzung: die der „Hybris" und der „Katastrophe". Die „Hybris" veranschaulicht den Kampf des Helden gegen die Welt, das Sich-Aufbäumen gegen die in ihr herrschenden Mächte. Die „Katastrophe" vernichtet den Helden, indem sie ihn, der an der „herrschenden Welt" zerbricht, durch seinen äußeren oder inneren oder äußeren und inneren Untergang gleichsam in die Welt des Alltags zurückführt oder ihm oder nur dem Zuschauer die Aussicht des Sieges der neuen durch ihn heraufgeführten Welt eröffnet.

Diesen einleitenden Darlegungen haben wir zur Ergänzung noch einige kurze Erörterungen über einen Begriff nachzuschicken, dessen Inhaltes wahre und damit zeitbeständige Kunst nicht entbehren darf, am allerwenigsten das Drama. Aristoteles gibt in seiner Begriffsbestimmung der Tragödie über ihr Wesen nicht unmittelbaren Aufschluß [4]); denn *φόβος* und *ἔλεος*, welche sie nach seiner Auffassung wesensmäßig hervorzurufen habe, sind ja nicht Kennzeichen der Tragödie selbst, sondern nur Auslösungen, Auswirkungen, die durch diese beim Leser oder, richtiger, beim Zuschauer im Theater wachgerufen werden. Und doch enthält die aristotelische Definition [5]) zwei Worte, die an sich wohl den Kern höchster Dramatik berühren: *μέγεθος ἐχούσης*, den Begriff *μέγεθος*, den Begriff der dramatischen

---

[3]) Gundolf, Goethe, S. 177.

[4]) Diese Tatsache ist um so erstaunlicher, als diese Theorie bis weit ins 18. Jahrhundert hinein maßgebend war.

[5]) Aristoteles: De arte poetica, c. 6. Bibliotheca Teubneriana; ed. Christ.

„Größe". Aristoteles fordert die Darstellung „einer eine gewisse Größe besitzenden Handlung" [6]).

Es ist in unserem Zusammenhange gleichgültig, was Aristoteles des näheren unter diesem Begriff verstanden hat, ob für ihn nicht, wie wohl anzunehmen, μέγεθος eben dasjenige an der Tragödie war, was φόβος und ἔλεος, Furcht und Schrecken, hervorrief. Dennoch wollen wir diesen Begriff festhalten als das, was der dramatischen Leistung erst ihren metaphysischen Kern gibt und ihr überzeitlichen Gehalt verleiht. Es bezeichnet jenes „große, gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt" [7]).

Jede Dichtung und so auch jede Wortdichtung kann immer nur die Welt des Dichtenden und seiner Zeit zum Ausdruck bringen. Ein lyrisches Gedicht etwa, aus einem seelischen Zustande, vielleicht aus einer Erinnerung, einer Hoffnung heraus geboren, braucht an sich nur einen winzigen Ausschnitt aus der subjektiven Weltfülle des Dichtenden zu gestalten, über die gedanklich jeder verfügt. Im Drama dagegen wird eine selbständige Welt gleichsam vom Dichter losgelöst, dargestellt; eine Welt, die, als Geschöpf des schaffenden Dichters, irgendwie natürlich dem geistigen Bereich seiner Zeit angehört, aber gerade, weil hier eine begrenzte, vom subjektiven Ausdruck losgelöste Welt gestaltet wird, muß der Dichter von vornherein umso mehr bemüht sein, in ihr ein Überzeitliches darzustellen. Der Stoff ist für den Künstler nur die Gelegenheit, durch die er die Idee Sprache und Gestalt gewinnen läßt.

Die Welt des Dramas als die Welt, die Leben und Kampf darstellt [8]), ist in ganz besonderem Maße bestimmt durch die Krise und den Kampf, den sie darstellt, d. h. durch das im Drama gleichsam verkörperte Problem der Freiheit oder, richtiger, Unfreiheit des tragischen Helden. Was hierbei die persönliche Bedeutung des Dramatikers für seine Zeit ausmacht — wir sprechen hier stets von gedanklichen, problemgestaltenden, sinnkünstlerischen, nicht von formgebenden, ausdruckskünstlerischen Fragen —, ist die Stellung, die der Dramatiker den dargestellten kämpfenden Parteien gegenüber einnimmt, ja, was er wesentlich bereits darstellt, welche Probleme und welche entgegengesetzten Welten er miteinander ringen läßt. Hierauf aber kommt es an: es müssen wirkliche Welten sein, die miteinander ringen, und dieses Ringen muß sich mit wirklich dramatischer Wucht vor unseren Augen vollziehen.

---

[6]) Übersetzung nach Gomperz. Theodor Gomperz: Aristoteles' Poetik, übersetzt und eingeleitet. Leipzig 1897.

[7]) Aus Schillers Gedicht „Shakespeares Schatten", s. sämtl. Werke, Säkular-Ausgabe, I. Bd., S. 130.

[8]) d. h. nicht etwa ein ganzes Leben, wie in Verkennung des Wesens des Dramas gelegentlich geglaubt worden ist, sondern, genauer, ein Ausschnitt des Auf und Ab, eine Krise des Lebensablaufes.

„Diese wirklichen Welten" sind das Entscheidende. Wir dürfen uns nicht in einer Welt befinden, die vom bloßen Zufall beherrscht wird, deren Konflikte aus Mißverständnissen, den Zufälligkeiten des Intellekts, entstehen, sondern es muß als eine jeweilige Formung des Freiheitsproblems, die in einem letzten Sinne doch jedes Drama vor Augen führt, auch ein des Problems würdiger Zwiespalt dargestellt werden. Und wenngleich jede solche Tragödie, jede wirklich dramatische Handlung — gleichviel ob sie stoffgeschichtlich etwa politisch-historisches Gewand trägt oder in bürgerliche Umgebung gestellt ist — als Charaktertragödie angesehen werden kann, so darf auch dieser Charakter nicht durch den Zufall, nicht durch den Zufall seiner abnormen Anlage im Sinne einer zufälligen Mißgestaltung den Kampf heraufbeschwören; sondern „wirklich dramatisch sind nur wirkliche und wesenhafte Gegensätze, d. h. nur solche Gegensätze, die nicht durch äußeren Zufall, sondern durch ihr innerstes Wesen feindlich gegeneinander gespannt sind. Nur ein solcher Kampf ist ein prinzipieller; er ist der naturnotwendige Zusammenstoß entgegengesetzter Standpunkte und Weltansichten. Und dieser Kampf prinzipieller Gegensätze ist in der höchsten Bedeutung des Wortes immer tragisch" [9]).

Die Welt des Dramas als solche ist also, ihrem Begriffe nach, gewissermaßen gegeben; nur: an welchem Stoff der Dramatiker den tragischen Konflikt entzündet, in welcher Weise er diesen künstlerisch und gedanklich behandelt, zu ihm Stellung nimmt, darin besteht die Leistung des Dramatikers. „Mit der Tiefe des Gehalts steigert sich die Tiefe der künstlerischen Wirkung; .... diejenige Tragödie ist die größte und zündet am gewaltigsten, die mit echt dichterischer Behandlung einen tiefen prinzipiellen Gehalt zu verbinden weiß" [10]).

Jede große Persönlichkeit ist gleichsam in ein zweifaches Koordinatensystem eingeordnet. In horizontaler Richtung ist es die Gegenwart, deren Kräfte sie aufnimmt und die sie nur selten zugleich gestaltend beeindruckt; dies ist nur sehr selten der Fall, soweit es sich um schöpferisch Neues handelt, da der Intellekt der Masse stets langsamer arbeitet als der des Individuums, dessen Spielball jene höchstens dann einmal wird, wenn statt des Intellekts das Gefühl in Angriff genommen wird. Und in vertikaler Richtung ist es Vergangenheit und Zukunft, mit der ihn jene überzeitliche Größe verbindet, die Zukunft vor allem, die er anregend und richtunggebend gestaltet und auf die er so über „seine" Zeit hinaus wirksam ist. Was nur zeitgemäß und interessant, ist eben darum nicht von Dauer noch von Wert; und weil etwas nicht mehr zeitgemäß und also Vergangenes ist, ist es nicht zu ewigem Leben bestimmt. Nur Zeitdrama ist ebenso-

[9]) Hermann Hettner: Das moderne Drama, S. 78.
[10]) Hermann Hettner: Das moderne Drama, S. 105.

wenig Drama als höchster und wahrster Ausdruck der Gattung wie das Drama, dessen Welt der Dichter nur aus historischem, das hieße antiquarisierendem Interesse vor uns aufrichtet.

Sichtbares Teilhaben an der transzendenten Idee des Dramas, d. h. am metaphysisch-überzeitlichen Konflikt, ist für den Wert und die Höhe des Dramas von entscheidender Bedeutung. Diese Teilnahme an der transzendenten Idee gibt dem Drama als gedanklichem Kunstwerk seine Größe — hierbei stets von dem ästhetisch-künstlerischen Werte abgesehen, der selbstverständlich zur Beurteilung des Gesamtkunstwerkes entscheidend in die Wagschale fällt.

Gedanklich hat also das große Kunstwerk wie sein Schöpfer Verwurzelung in der Zeit, aus der es erstanden, und Bedeutung über seine Zeit hinaus durch seinen Anteil an der transzendenten Idee. Auch jeder dramatische Konflikt ist in seiner Gestaltung stets aus seiner Zeit heraus geformt; die Bewältigung des Konfliktes, seine Entwicklung und seine Lösung sind abhängig davon, wie der Dichter diese materiell zunächst noch ungeformt vor ihm liegende Welt anschaut; Weltanschauung des Dichters und Weltanschauung somit seiner Zeit, der auch die eigenlebigste Persönlichkeit unterworfen ist, formt stets diese Welt des Dramas, soweit sie wirklich vom Kern des dramatischen Wesens her erfaßt ist. Die Welt des Dramas ist demnach die künstlerisch gestaltete, an einem Konflikt zweier Welten dargetane Weltanschauung der Zeit, aus der heraus der formende Künstler geboren, die ihn, unter Berücksichtigung seiner strukturellen Persönlichkeit, beherrscht — soweit er nicht gar selbst als Geist, nicht nur als Künstler, so überragend ist, daß er dank seiner gestaltenden Wirkungskraft selbst der Zeit durch sein Schaffen nicht nur Ausdruck, sondern Gestalt zu geben vermag.

Ist diese Welt des Dramas derart geformt, daß der Kampf zweier grundsätzlichen Gegensätze, die um den Sieg miteinander ringen, durch den Kampf zweier hinter diesen Gegensätzen stehenden Weltanschauungen getragen ist, dann ist die Gattung des Dramas in ihrer höchsten Darstellungsmöglichkeit, wenigstens vom sinnkünstlerischen Standpunkt aus, gelungen, als Drama der Weltanschauung, als Drama der Idee; ein Kunstwerk dieser Gattung „Drama" höchsten ästhetisch-künstlerischen Wertes aber ist dann geworden, wenn es dem Dichter gegeben, durch urkünstlerische Ausdrucksgestaltung solcher Konzeption entsprechenden Ausdruck zu verleihen.

Es ist indessen daran zu denken, daß das Drama seinem Sein, seinem Wesen und seiner Entstehung nach durchaus nicht immer auf dieser „idealen" Höhe gestanden hat, ja vielleicht nicht einmal stehen kann.

Das Drama ist die schwierigste der literarischen Kunstformen, aber es ist zugleich die am wenigsten rein literarische Gattung; und der Grund dafür, daß sie am schwierigsten zu beherrschen und zu formen ist, liegt nicht allein in der notwendigen Beschränkung einer geschlossenen Stoffbeherrschung, sondern darin, daß diese Kunstform Elemente in sich birgt, die durchaus der Literatur, dem Wortkunstwerk, fern liegen.

Das Drama hat sich herausgestaltet und zur wortkünstlerischen literarischen Form herentwickelt vom Theater, aus jenem mimischen Spieltrieb des Menschen, der Handlung, Bewegung nachahmen will; es ist für diese Tatsache unwesentlich, daran zu denken, daß das deutsche Theater sich aus zwei verschiedenen Keimzellen entwickelt hat, der mimischen Untermalung kultischer Vorgänge einerseits, der spielerischen Darstellung symbolischer Handlungen andrerseits.

Entscheidend ist, daß die literarische Gattung des Dramas vom Theater her entstanden ist, daß sie zum Theater zurückkehren muß, weil schon die literarisch-dichterische Konzeption stets für die Darstellung, die Wirkung vom sichtbar Darstellenden her gefaßt worden ist. „Von Anfang an gehören D r a m a u n d B ü h n e aufs engste zusammen. .... Jeder wirklich dramatische Dichter arbeitet für eine Bühne, jeder rechte Dramenleser errichtet sie zum wenigsten mit Hilfe seiner Phantasie“ [11]).

Theater, griech. *θέατρον*, kommt von *θεάω* sehen, schauen; die Schaulust des Publikums zu erquicken, ist der ursprüngliche Sinn des Theaters.

Es genügte nicht, in der Kirche die Worte der Heiligen Schrift rein akustisch aufzunehmen; das ist begreiflich; wird doch die lateinische Liturgie den meisten mehr als Klangphänomen als dem Sinne nach verständlich gewesen sein. Man ging also dazu über, in sichtbarer Weise das Vorgetragene mit Gesten zu untermalen, es durch Hinzunahme szenischer Elemente anschaulich zu machen. Der Erweiterung und Verselbständigung solch symbolischer, später realistischer Spielmomente verdankt das Theater seine Entstehung. Doch, einmal auf sich selbst gestellt, bedurften diese szenischen Bestandteile auch ihrerseits einer Handlung, eines — wenn möglich — sinnvollen Geschehens. Was man unter sinnvoll versteht, entscheidet jeweils der Sinn der betreffenden Zeit. Diese Handlung, wenn sie sich bei der Wiedergabe nicht lediglich auf Pantomine oder musikalische Untermalung beschränkt, bedarf des Textes, dessen künstlerische Höhe und literarisch-wortkünstlerischer Wert abhängig ist 1.) von der Höhe der

---

[11]) Robert Petsch: Zwei Pole des Dramas in „Gehalt und Form, gesammelte Abhandlungen zur Literaturwissenschaft und zur allgemeinen Geistesgeschichte“, S. 26.

Beherrschung des Wortelementes der betreffenden Zeit, aus der das Kunstwerk geboren ist, 2.) von dem Erlebnis- und Gestaltungsvermögen des Dichtenden, der sich aus seiner Zeit stets nach Begabung herausheben muß, wenn auch niemals völlig loslösen kann, 3.) von der Bedeutung, die innerhalb dieses Spieles der Sprache, dem Worte, der Ausdehnung der literarischen Bestandteile überlassen ist, wobei, wie wir sahen, gerade beim Drama neben dem Wortkünstlerischen das Sinnkünstlerische, die Herausstellung und Gestaltung der sinnvollen, im Kampfe miteinander stehenden Gegensätze, das Ideeliche, seinen gewichtigen Anteil hat.

Aus diesen knappen Andeutungen sehen wir, daß bühnen- und literaturhafte Elemente im Drama wesentlich in engstem Zusammenhange miteinander stehen, daß sie untrennbar miteinander verbunden sind. Der echte Dramatiker muß also, dem Wesen der geschaffenen Kunstform entsprechend, auf die Verhältnisse der Bühne Rücksicht nehmen, damit der sog. Dramaturg um so respektvoller die Bühne alsdann in den Dienst der Dichtung stellen kann.

Die Bedeutung des Theaters umfaßt demnach zweierlei wesenhafte Elemente: es ist selbständig, Herr einer eigenen Welt; es verfügt über eigene Gesetze, Wirkungsmöglichkeiten, Aufgaben; aber es hat auch — und gerade das ist seine Bedeutung für das Wortkunstwerk — sich in den Dienst des Wortkunstwerkes zu stellen, dessen Handlung und Sinn sichtbar vor uns zu verlebendigen.

Die gleichmäßige Bedeutung und Anteilnahme ausdruckskünstlerischer, sinndramatischer und bühnengemäßer Elemente — wobei dem Begriffe nach das Dramatische den Hauptakzent trägt — ist nur selten in der Geschichte des Dramas eingetreten, in den glücklichen Stunden der Literatur- und Theatergeschichte, da jene Elemente in innigster Vermählung miteinander eine wirklich organische Einheit bildeten. Die Blütezeit des griechischen Dramas, die Elisabethanische Ära zeitigten solche beglückenden Höhen in der Geschichte des Dramas. Meist allerdings müssen wir feststellen, daß die Verteilung dieser als wesenhaft aufgezeigten Elemente nicht im rechten Verhältnisse und in organischer Verbindung erfolgt ist, und je nach dem Überwiegen der bühnenhaft-theatralischen oder der sinn- und wortkünstlerischen Elemente gehört das Drama in die Bezirke der Theater- oder der Wortkunstliteratur.

Drei wesentliche Gesichtspunkte sind es somit, die diese einleitende Betrachtung vom dramatischen Kunstwerk ergab: das Sinn-, das Ausdrucks- und das Gestaltungskünstlerische. Sie sind aber nicht nur Maßstab für die Betrachtung des Dramas selbst, sondern zugleich für die Beurteilung der Theorie vom Drama; denn auch dort, wo der

Künstler seinem Kunstwollen, seinen Vorstellungen vom dramatischen Kunstwerk, in theoretischer Form Ausdruck gibt, wird er es notwendig unter Berücksichtigung dieser drei wesenhaften Momente der Gattung tun. Innerhalb dieser Untersuchung möge diese dreifache Betrachtungsweise dazu dienen, das kunsttheoretische Wollen Friedrich Hebbels und Richard Wagners in vergleichender Betrachtung zu beleuchten und zu klären.

1. Kapitel:

Die literarische Konstellation zur Zeit des Kunstschaffens Friedrich Hebbels und Richard Wagners und deren kritische Stellungnahme zu der Kunst ihrer Zeit.

Was der klassischen Epoche unserer Literatur ihre Größe und Bedeutung für die Nachlebenden verleiht, ist die Tatsache, daß hier die Dichtung von einem Ideal durchdrungen war, welches als ein unmittelbarer Ausdruck des Dichtenden durch diesen selbst zugleich verkörpert wurde. „Der Dichter", sagt R. M. Meyer, „wird wieder ein Künstler, wird wieder ein Mann, dem auch die eigene Lebenshaltung ein Kunstwerk sein soll" [1]). Diese Einheit von Dichtendem und Gedichtetem ist es, welche die Größe dieser Kunst mit der Echtheit und Unverwelklichkeit durchtränkt, die sie uns unentbehrlich macht. Leben und Dichtung, wo diese wahrer Lebensausdruck und darum echte Kunst ist, sind stets untrennbar miteinander verbunden, und sich dessen bewußt, erreichte die Klassik die Blüte, wodurch sie eben zur Klassik wurde. Sie ist darum wie jede wahre Kunst im eigentlichen Sinne höchster Realismus in idealistischer Gestaltung. Allein, klassische Zeiten können nicht ewig dauern, sie können nur hervorragende Gipfelpunkte sein; es ist das Schicksal des Menschen, nicht ewig Mensch sein zu dürfen; nur wenige Stunden, wenn überhaupt einmal, gelingt es dem Einzelnen, zu sich selbst vorzudringen, und auch dann kann er meist nur voller Verwunderung und in Ungewißheit fragen: War das der Mensch?

Der Romantik war die Höhe der vorangegangenen Geistesrichtung unverständlich, sie ertrug sie nicht; ihren Menschen war das Verständnis für die Höhe des Lebens vor allem verloren gegangen und damit zugleich für die wahre Größe dieser Kunst. Idealismus wurde ihnen ideale Ferne, nicht mehr sittliche Verpflichtung. Fragten sie, was ist der Mensch, so konnten sie nicht mehr die gleiche Antwort finden wie die Vertreter der klassischen Höhe des Idealismus. Freiheit war ihnen nicht mehr Freiheit zur Erfüllung der sittlichen Forderung, sondern freie Willkür der Entscheidung: freies Spiel der Phantasie in idealer Ferne im Bereich der Dichtung, Freiheit und Emanzipation der mora-

[1]) Richard M. Meyer: Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1900, S. 3.

lischen Anschauungen im Bereich der tätigen Lebensführung. Und das Ergebnis dieses „Aufstieges" in das Reich der „Idee", richtiger, in das Reich der Phantasie, und dieses Niederganges im Bereich der diesseitspraktischen Forderung an sich selbst war die Gespaltenheit des Menschen, der Weltanschauung und der Kunst.

Die Weltanschauung der klassischen Philosophie, im Vergleich zu der die Dichtung, wie solcherlei zu jeder Zeit der Fall ist, nur ihr künstlerischer Ausdruck ist — denn beide sind Ausdruck einer Zeit und eines Wollens [2]) —, die Weltanschauung der klassischen Philosophie ist trotz der Unterscheidung von Erscheinung und Ding an sich, die ja eigentlich nur für den Umkreis der wissenschaftlich zu erkennenden Natur gilt, trotz der Trennung von theoretischer und praktischer Vernunft, von Natur und Freiheit in einem letzten und tiefsten Sinne monistischer Art. Beide Bereiche gehören, wie Kant betont, ein und derselben Wirklichkeitsordnung an, die innerhalb der teleologischen und ästhetischen Urteilskraft, d. h. im Bereich des Lebens und vor allem der Kunst, ihren Ausgleich finden.

Der Romantik und ihren Naturen dagegen ist der Dualismus fast Lebensschicksal, unabhängig davon, ob das einzelne philosophische Gebäude ein scheinbar einheit- oder zweiheitliches Ganzes verlangt. Vor allem aber ist ihr Leben und Lebensaufgabe durchaus unzusammengehörig [3]). Diese echte Verschmelzung von Kunst und Leben geht den Romantikern ab. Sie verneinen im Grunde das Leben, sie scheuen den hellen Tag; das Reich der Kunst bedeutet ihnen eine eigene Sphäre, in die sie am liebsten das Leben verpflanzen möchten; der wahre Zusammenhang mit dem Leben, wie ihn die Klassik durchaus besaß, geht in der Kunst verloren. Die Phantasie breitet ihre Fittiche aus, sie ergibt sich dem Reich des Traumes und der Nacht; G. H. v. Schuberts Psychologie stellt die an sich durchaus fruchtbare Forderung, „die Nachtseiten des menschlichen Lebens" zu erforschen, Man schweift mit subjektiver Willkür, wozu gleichfalls die Hauptvertreter der romantischen Philosophie — wir denken an Fichte, Schelling — die Berechtigung zu geben scheinen, in dunkle Ferne und selbsterfundene Bezirke, mehr in unklarem Drang als mit bewußt sinnvollem Wollen. Wäre Schopenhauers Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung" zwanzig oder fünfundzwanzig Jahre früher an die Öffentlichkeit getreten, so hätte er nicht fast anderthalb Menschenalter zu warten brauchen, ehe es berühmt wurde und die ungeheure Wirkung tat, die es dann später in den 50er und vor allem in den 60er Jahren hervorrief.

Gewiß ist die Romantik der Klassik gegenüber nicht nur als

[2]) Es ist hierbei ganz unwesentlich, welches von beiden Gebieten hierbei den ersten Anstoß gibt und jeweils in seiner Weise dem der Zeit entsprossenen Gedanken zuerst sprachliche Form gibt.

[3]) Wir haben hier vor allem die literarische Romantik vor Augen.

gegenpolig und minderwertig anzusehen; sie teilt mit ihr doch den Idealismus, den Glauben und die Achtung vor Vernunft und Wissenschaft. Hier ist vor allem an die ältere und die süddeutsche Romantik zu denken. Aber dennoch: dieser Idealismus sinkt trotz gelegentlich erreichter künstlerischer Höhe zum Pseudoidealismus herab; denn derjenige Idealismus ist kein wahrer Idealismus, der nicht dem hohen Schwung des Gedankens und der Phantasie den Idealismus der sittlichen Tat nachfolgen läßt und jenen praktisch verwirklicht. Man vergleiche nur die Freiheitslehre Kants mit der „Idee" der Freiheit bei Hegel, der in mancher Hinsicht als ein Gipfelpunkt der romantischen Philosophie anzusehen ist; die romantischen Dichter freilich konnte er nicht mehr beeinflussen; durch seine dialektische Methode und die Geschichtsphilosophie hat er vielmehr, wie wir sehen werden, erst in den folgenden Jahrzehnten seine geistige Anhängerschaft gefunden.

Aber noch müssen wir, bevor wir in unserem skizzenhaften Überblick über die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen derjenigen Zeit uns nähern, in der oder, besser, auf die Hebbel und Wagner wirken wollten, ein Verdienst hervorheben, mit dem die Romantik der deutschen Geistesgeschichte die wesentlichste Bereicherung hat zuteil werden lassen: es ist die Besinnung auf arteigenstes Kulturerbe, es ist die Besinnung auf die deutsche Vergangenheit. Anregungen und Ansätze zu diesen Tendenzen hatte die Geniezeit — allen voran Herder — bereits gegeben; mit wissenschaftlichem Ernst und gefühlsmäßiger Leidenschaft wurden diese Bestrebungen aber erst von der Romantik zu fruchtbarer Erfüllung getrieben. Denken wir, um an das Wesentlichste auf diesem Gebiete zu erinnern, an Namen wie Arnim, Brentano, Wilhelm und Jacob Grimm, Görres und Uhland.

Wurde hier Deutschtum der Vergangenheit, so in der zeitlich an die Romantik sich anschließenden, vom ästhetischen Standpunkt freilich recht ungleichen Befreiungsdichtung die deutsche Gegenwart zum Anlaß, dichterischen Sinn zu entfalten. Die allgemeinen politischen Verhältnisse, der politische Aufbruch der Nation in und nach den Befreiungskriegen, den auch die folgende Restaurationszeit nur scheinbar zum Stillstand bringen konnte, ist es vor allem, der auf die ganze geistige Kultur, insbesondere die Dichtung einwirkte und ihren Gehalt bedingte; ihm verdanken wir die Entstehung einiger, wenn auch im ganzen weniger Lieder, die durch innere Wahrheit und durch den in der Wirklichkeit verankerten Idealismus sich dem Gedächtnis ihres Volkes einprägen konnten.

Verweilen wir jedoch noch einen Augenblick bei der Romantik. War durch sie einerseits jene klassische Verknüpfung von Leben und Kunstwerk aufgehoben und das Leben mit Vorliebe in ein transzendentes Reich der Kunst, in eine jenseitige Sphäre hineinverlegt, so sah man andrerseits — wir denken an manche Stellen von Novalis'

Romanfragment „Heinrich von Ofterdingen" — mit einzigartiger Feinheit der Beobachtung die Erscheinungen jener transzendenten oder, fast scheint es, transparenten Märchenwelt. So ist denn doch bei den glücklichen Vertretern der Romantik durchaus eine organische Verknüpfung von Form und Inhalt, wenn auch nicht immer von Kunst und wirklichem Leben erreicht. Daß den Romantikern ihre erfolgreichsten und unsterblichsten Leistungen überwiegend in der Lyrik gelungen sind, ist nur die natürliche Folge ihrer Charakterveranlagung und ihrer geistigen Einstellung zur Kunst, der am Aphorismus wie überhaupt an der Wiedergabe subjektiven Augenblicks- und Gefühlserlebnisses mehr lag als am künstlerisch erarbeiteten und durchgearbeiteten Kunstwerk.

Was die folgende Dichtergeneration mit der Romantik gemein hat, wenn man in dieser Weise zwei Generationen, die sich in Wirklichkeit ja nicht nur zeitlich überschneiden, theoretisch gegeneinander abgrenzen will, das ist die Anschaulichkeit der Darstellung; was sie trennt: der Auseinanderfall von Form und Gehalt. Aus Form wird vielfach Versvirtuosität, aus Gehalt Stoffmasse. Diese nunmehr beide nebeneinander herlaufenden Ströme der „Form"- und „Stoffhuber" wollen wir nicht im einzelnen verfolgen; nur darauf kommt es in unserem Zusammenhange an: hatte die Romantik den Bereich der Kunst in gleichsam schwärmerischer Wollust erhöht und ihr die Vergegenwärtigung überwirklicher Regionen zugewiesen, so haben die Männer der um die 20er und 30er Jahre schreibenden Generation, vor allem die Vertreter des Jungen Deutschland, vielfach die Kunst zu den Flachheiten unterwirklicher Regionen hinabgedrückt, wenn diese Antithese gestattet ist. Sie hatten vor lauter stofflicher Fülle des Inhaltes und dem „Gehalt des Alltages" den wahren Sinn und den wahren Gehalt verloren, soweit sie nicht in vom künstlerischen Gesichtspunkt aus kurzsichtiger Radikalität einer übertrieben philosophischen, religiösen oder politischen Richtung, im letzteren Falle als Diener oder Verklärer der von Frankreich ausgehenden liberalen Zeitidee huldigten, welche, wie so oft, subjektive Willkür mit Freiheit verwechselt, die stets nur aus der Bindung hervorgehen kann. Es ist zudem zu bemerken, daß diese Zeit der Dichtung nicht sonderlich günstig gesinnt war; denn politischer Druck hemmte die dichterische Entfaltung: manche Dichter wie Gutzkow, Laube u. a. wanderten ins Gefängnis; anderen wurde die Schriftstellerei untersagt; wieder andere verließen infolge der damals vorherrschenden geistigen Enge Deutschland; viele jubelten polnischen Emigranten zu, so Freiligrath, Platen, Lenau, Hauff und auch Hebbel mit einigen Gedichten.

Und die politischen Tagesthemen standen einmal, wie aus der politisch bewegten Zeit heraus verständlich, im Vordergrund. Die Programmschrift des Jungen Deutschland, Wienbargs „Ästhetische

Feldzüge" (1834), sieht es im Gegensatz zur Romantik auf die „schöne Tat", auf die Wahrheit der „Sinne", auf die Realität ab, worunter die Jungdeutschen vor allem die Behebung der politischen und sozialen Mißstände verstanden. Der Roman ist dabei, wie es innerhalb der literarischen Kunstformen seinem Wesen gemäß begreiflich scheint, die bevorzugteste Gattung. Gutzkows „Zeitromane", die freilich etwas späterer Zeit angehören, sind durch ihre stoffliche Fülle bekanntlich die längsten der gesamten deutschen Literatur. Eine eigene Form- und Gestaltungskraft geht dieser „Kunst" fast durchgehend ab. Die Literatur gewinnt dabei zwar an Volkstümlichkeit, indem der Journalismus ihr vielfach hilfreiche Verbreitungsdienste leistet; im ganzen aber ist in jenen gährenden Jahrzehnten vor der Märzrevolution die Kunst im Absinken begriffen. Die alten Themen und Töne sind verbraucht; neue, vor allem ein neuer Sinn dieses allzuirdischen Geschehens und Betrachtens, sind vonnöten.

Diesen Protest gegen das zeitgenössische Kunstschaffen zu verkünden sowie innerhalb der Kunstform des Dramas eine neue Höhe sichtbar zu machen und selbst zu ersteigen, ist Sinn des Lebens und Schaffens der beiden Männer, deren Kunst- und Weltanschauung in vergleichender Betrachtung der Hauptteil unserer Untersuchung gilt, Friedrich Hebbels und Richard Wagners.

Während Klassik und Romantik, wie wir sahen, gemeinsam eine „von den Bedingtheiten der Wirklichkeit unabhängige Kunst erstrebten" [4]), ohne daß sie deshalb der Wirklichkeit entgegengesetzt zu sein brauchte — bei der Klassik ist dieses ja nicht der Fall —, so war die zwischen der 1830er und 1848er Revolution herrschende Dichtergeneration gar zu sehr an die Bedingtheiten der Wirklichkeit gebunden; das Irdisch-Allzuirdische wählte sie zu ihrem Gegenstande, ohne indessen zu werthaltiger Formulierung wirklicher Seeleninhalte zu gelangen. Die Romane der Zeit wurden Zeitromane, die Dramen offenkundige oder stofflich verhüllte Tendenzstücke ohne wirklich künstlerische Gestaltung. „An die Stelle des Dichters" war „der Schriftsteller" getreten [5]).

Friedrich Hebbel und Richard Wagner — beide im Jahre 1813 geboren — stellen sich in gleich heftiger Weise der in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts herrschenden Pseudokunst entgegen. Unablässig eifern sie gegen den Niedergang der Kunst, insbesondere des Dramas, des Theaters, ja des allgemeinen Zeitgeschmacks überhaupt.

---

[4]) Hans Schauer: Das deutsche Drama in „Deutschkundliche Bücherei". Leipzig 1925, S. 43.

[5]) Harry Maync: Eduard Mörike. Sein Leben und Dichten, 3. u. 4. Auflage, Stuttgart und Berlin 1924, S. 4.

Hebbel kämpft gegen die in Deutschland sich entwickelnde „sogenannte moderne Literatur mit ihren unwahren Tendenzen", die ihm „von Anfang an verhaßt" [6]) gewesen seien; voller Bitterkeit spricht er in einem Briefe an E. Lensing von den „Handwerkereien Jungdeutschlands" [7]). Nicht minder geißelt Wagner voller Schärfe und Ironie die Kunstzustände seiner Zeit. Für ihn ist die Kunst wie die Menschheit überhaupt seit dem Niedergange des antiken Dramas in stetem Verfall begriffen; insbesondere aber durch die Kunst der unmittelbaren Gegenwart fühlt er sich zu scharf ablehnender Kritik herausgefordert. „Es war nicht tröstlich, „schreibt er in Erinnerung an seine anläßlich der Beisetzung C. M. v. Webers gehaltene Rede [8]), „vom Grabe Weber's nach seinen lebenden Nachfolgern auszusehen; doch sollte mir das Hoffnungslose dieses Ausblickes mit der Zeit erst noch zum recht klaren Bewußtsein kommen" [9]). Wagner hat für die Zustände des Theaters seiner Zeit nur die allerheftigsten Töne der Verachtung gefunden; in seiner Selbstbiographie läßt er sich wiederholt „über das Nichtige und im tiefsten Grunde Hoffnungslose unseres ganzen Theaterwesens" [10]) aus. Jungdeutschland selbst freilich greift er zunächst nicht unmittelbar an; erst in dem Aufsatze „Modern" — einem jener späten, die Judenfrage behandelnden Aufsätze (1878) — kennzeichnet er diese Bewegung als „Mißwachs auf dem Felde der deutschen Literatur" [11]), während er in früheren Jahren, so in der „Autobiographischen Skizze" vom Jahre 1842, gesteht, von den Ideen des jungen Europa ergriffen zu sein; allerdings nur in dem Sinne, als jenes in besonderem Maße „gegen die puritanische Heuchelei gerichtet war, und somit zur kühnen Verherrlichung der „freien Sinnlichkeit" führte" [12]). Um so mehr eifert er gegen den allgemein herrschenden Zeitgeist, gegen den verkommenen und unkünstlerischen Geschmack von Publikum und Kritik. Mit besonderer Schärfe geißelt er die am Operntheater herrschenden Zustände, am heftigsten die sog. „große Oper", wie er die Oper als Gattung überhaupt völlig verwirft, sie geradezu als „offene Kundgebung des wirklich eingetretenen Wahnsinns" [13]) hinstellt.

Friedrich Hebbel und Richard Wagner sind Reformatoren des Dramas und Eiferer gegen die modernen Kunstzustände. Freilich, bei

---

[6]) Br. I, 349.
[7]) Br. III, 290.
[8]) Die sterblichen Reste C. M. v. Webers waren Anfang des Jahres 1844 von London nach Dresden übergeführt worden; Wagner hatte damals vor nicht allzu langer Zeit seine Tätigkeit am Dresdener Hoftheater aufgenommen.
[9]) R. Wagner, Mein Leben, Bd. I, S. 357.
[10]) R. Wagner, Mein Leben, Bd. I, S. 404.
[11]) W. s. S. X, 56.
[12]) W. s. S. I, 21.
[13]) W. s. S. III, 244.

solcher Nebeneinanderstellung Hebbelscher und Wagnerscher Zitate müssen wir von vornherein auf den entscheidenden Punkt hinweisen, um nicht mißverstanden zu werden oder vorliegende Tatbestände selbst mißzuverstehen: beide Meister verbinden mit gleichen Worten verschiedene Vorstellungen. Wenn Hebbel vom Drama spricht, so meint er das Wortdrama im traditionellen Sinne der Entwicklung dieser Gattung. Wagner dagegen hat stets, wo er Kritik an den vorhandenen Kunstzuständen übt und an der Neugestaltung künftigen Kunstaufstiegs arbeitet, das musikalische Drama als „Gesamtkunstwerk", trotz Wagner allgemein als Oper bezeichnet, vor Augen, deren bis dahin textlich meist verkommene Gattung und musikalisch infolgedessen oft unkünstlerische oder anspruchslose Durchführung er bekämpft, und die er auf eine neue künstlerische oder, wie er selbst wohl meint, überhaupt erst auf eine bewußt künstlerische Höhe stellen und zum wirklichen Musik-Drama gestalten will. Auf das Verhältnis von Wort- und Tondrama werden wir später genauer einzugehen haben, wenn wir eine Vergleichung des ausdruckskünstlerischen Wollens und Schaffens Hebbels und Wagners anstellen und deren grundsätzliche Verschiedenheiten und Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten uns bemühen werden [14]). Soviel sei vorläufig gesagt: Wort- und Tondrama sind zwei in der Verwendung der Kunstmittel verschiedene Kunstgattungen; aber — und hierin ist vor allem Wagners Reform von so einschneidender Bedeutung — Dramen sind es beide, wollen es wenigstens sein, und als solche tragen sie den Kern ihrer Gestaltung im Sinnkünstlerischen. Diese Tatsache vor allem gibt uns ein Recht, beide Zeitgenossen in bezug auf ihre Kunst und Kunstanschauungen miteinander zu vergleichen und ihren gemeinsamen Protest oder, besser positiv gesehen, ihre künstlerischen Leistungen auf verschiedenen Gebieten zwar, aber von verwandten Ideen getragen, als Beitrag zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts gemeinsam zu würdigen.

Drei Fragen haben wir uns in Beziehung auf Hebbels und Wagners theoretische Kunstanschauungen zu stellen, die, wie wir sehen

[14]) Hanrieder, soweit wir sehen, der einzige, der bisher in seiner Dissertation „Das Drama Richard Wagners im Urteil Friedrich Hebbels", München 1921 (nur in Maschinenschrift vorhanden) versucht hat, Hebbel und R. Wagner in ihrem kunsttheoretischen Wollen nebeneinander zu betrachten, gibt im wesentlichen, unter jeweils verschiedener Fragestellung, eine Sammlung nebeneinander gestellter Zitate Wagners und Hebbels, ohne im einzelnen selbständig zu den angeführten Belegen Stellung zu nehmen und sie immer, soweit er dieses überhaupt tut, richtig auszuwerten. Er kommt — auf eine kurze Formel gebracht — zu dem Ergebnis: beide Meister, Hebbel und R. Wagner, stimmen in ihren Tendenzen durchaus überein, nur in der Art, in der sie ihren Zielen nahe zu kommen suchen, weichen sie von einander ab. So einfach liegen, wie wir zeigen werden, die Dinge doch nicht.

werden, aufs engste miteinander zusammenhängen und uns zur Würdigung ihres aufbauenden theoretischen Wollens und praktischen Leistens führen werden:

1) In welchen Tatsachen und Ursachen erblicken Hebbel und Wagner den Niedergang der Kunst innerhalb des Dramas?
2) Worin sehen sie die Möglichkeit eines Wiederaufstieges dieser Gattung?, d. h. mit anderen Worten: worin sehen sie die ideale Höhe dieser Gattung
   a. in der Vergangenheit erreicht?
   b. in der Zukunft zu erreichen?,

   denn die Verwirklichung ihrer Aufbauarbeit wird wesentlich von den Vorstellungen beeinflußt sein, die sie aus der Vergangenheit übernehmen, d. h. den Höhepunkten, die sie in der Vergangenheit bereits erreicht sehen. Und endlich:
3) Welches ist beiden der Sinn der Kunst überhaupt?

Die Beantwortung der ersten Frage kann uns nach den bereits ausgeführten Darlegungen nicht mehr schwer fallen; denn jene nur wenigen Zitate verraten uns gleichzeitig die Tatsache wie die Ursache der kritischen Stellungnahme Hebbels und Wagners. Beide kritisieren den Niedergang des Dramas; Hebbel aber bekämpft jene „unwahren Tendenzen"; Wagner dagegen sieht die Ursachen des Verfalls in dem Auseinanderfall und der egoistischen Verselbständigung der einzelnen Kunstzweige für sich, darin, daß jede Gattung glaube, durch Isolierung und möglichste Verfeinerung ihrer technischen Ausdrucksmittel für sich zu gewinnen, während sie, wie Wagner meint, erst in gemeinsamer Vereinigung zum organischen Gesamtkunstwerk, in der gegenseitigen Anpassung und Unterordnung der Gattungen ihre höchste Wirkung erziele. „Das ist die Kunst, wie sie jetzt die ganze zivilisierte Welt erfüllt!", heißt es in der Schrift „Die Kunst und die Revolution", „Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten" [15]). Die „moderne theatralische Kunst" erscheint ihm als „die Blüte der Fäulnis einer hohlen, seelenlosen, naturwidrigen Ordnung der menschlichen Dinge und Verhältnisse" [16]).

So sehen wir, daß die scheinbare Übereinstimmung Hebbels und Wagners in der kritischen Stellungnahme zur Kunst ihrer Zeit eine zweite, wichtige Verschiedenheit aufweist: Hebbels Kritik wendet sich vor allem gegen den sinnkünstlerischen Verfall des modernen Dramas, Wagners Kritik hat ihre Keimzelle in der Ablehnung der ausdrucks- und bühnenkünstlerischen Verhältnisse im dramatischen Schaffen der Gegenwart.

---

[15]) W. s. S. III, 19.
[16]) W. s. S. III, 20.

Diese Verschiedenheit der Einstellung mag uns klarer zum Bewußtsein kommen, wenn wir, um über ihre positiven Absichten und Ziele zur Klarheit zu gelangen, zuvor untersuchen, wann und worin beide Meister in der Vergangenheit, in der Geschichte des Dramas, bereits eine Höhe erblicken, die ihnen gleichsam zum Maßstab ihrer zu erreichenden Ziele dient. Welche Zeit der Menschheitsgeschichte scheint ihnen eine zwar nicht nachzuahmende, aber wohl in ihrer künstlerischen Bedeutung erstrebenswerte Höhe der Kunstgattung „Drama" darzustellen?

Beide, Hebbel und Wagner, erblicken diese Blüte des Dramas in der Antike und bei Shakespeare. Es mag zunächst erstaunlich erscheinen, wie bei der hervorgehobenen Verschiedenheit ihrer kritischen Einstellung beide Meister bei gleichen Vorgängern gewissermaßen ihre Vorbilder erkennen können. Die weitere Darlegung wird jedoch erweisen, daß diese Tatsache nicht so widerspruchsvoll ist wie es auf den ersten Blick anmutet. Berühren wir zunächst in knappen Zügen das Verhältnis Hebbels und Wagners zur Antike.

In der Antike sieht Hebbel die wahre Höhe des Dramas zum ersten Male erreicht; denn hier vollzog sich eine ungeheure Krise, „als die antike Welt-Anschauung aus ihrer ursprünglichen Naivetät in das sie zunächst auflockernde und dann zerstörende Moment der Reflexion überging" (Vorw. zur „Maria Magdalene"). „Das griechische Drama entfaltete sich, als der Paganismus sich überlebt hatte, und verschlang ihn, es legte den durch alle die bunten Götter-Gestalten des Olymps sich hindurchziehenden Nerv der Idee bloß, oder, wenn man will, es gestaltete das Fatum. Daher das maßlose Herabdrücken des Individuums, den sittlichen Mächten gegenüber, mit denen es sich in einen doch nicht zufälligen, sondern nothwendigen Kampf verstrickt sieht, wie es im Oedip den Schwindel erregenden Höhepunkt erreicht" [17]).

Wagner erblickt gleichfalls bei den Griechen die vollendetste Gestaltung des Dramas; er aber hebt vor allem hervor, daß die griechische Tragödie diese Höhe erreicht habe, weil „sie aus dem Geiste des Volkes heraus gedichtet wurde" [18]). Das griechische Drama war — so sieht es Wagner — gemeinsame Sache aller; das ganze Volk nahm daran teil, selbst bei der Aufführung tätig helfend oder als Zuschauer aufnehmend. Diese Kunstübung war von der ganzen Volksgemeinschaft getragen, in deren Geist sie zugleich wurzelte. Von weither strömte das Volk herbei und „erfüllte zu Dreißigtausend das Amphitheater, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den Prometheus, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigne Tätigkeit zu begreifen,

---

[17]) H. W. XI, 40.
[18]) W. s. S. III, 105.

mit seinem Wesen, seiner Genossenschaft, seinem Gotte sich in die innigste Einheit zu verschmelzen, und so in edelster, tiefster Ruhe das wieder zu sein, was es vor wenigen Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war [19])." So wurde denn „solch' ein Tragödientag" zum „Gottesfest, denn hier sprach der Gott sich deutlich und vernehmbar aus: der Dichter war sein hoher Priester, der wirklich und leibhaftig in seinem Kunstwerk darinnen stand, die Reigen der Tänzer führte, die Stimme zum Chor erhob und in tönenden Worten die Sprüche göttlichen Wissens verkündete" [19]). Aber noch ein zweiter Anlaß läßt die griechische Tragödie in den Augen Wagners als ewig leuchtendes Vorbild und unerreichte Höhe der Kunst erscheinen: Die attische Tragödie ist nicht nur erwachsen in gemeinsamer Anteilnahme des Volkes, sondern zugleich in organischer Vereinigung und gegenseitig sich befruchtender Verschmelzung der verschiedenen Künste zum gemeinsamen Kunstwerk, eben dem Drama. Auf das Wesen dieser Allkunst und die Forderungen, die Wagner hieraus für das Kunstwerk der Zukunft ableitet, werden wir im einzelnen in späterem Zusammenhange einzugehen haben.

Nehmen wir die bereits gestellte Frage wieder auf: Wie ist es zu verstehen, daß beide Meister, Hebbel und Wagner, gemeinsame Vorbilder für das eigene Schaffen vor Augen haben und denselben Kunsterscheinungen ihre Verehrung zollen, während sie in der Ablehnung der zeitgenössischen Dichterwerke zwar übereinstimmen, dennoch in der Blickrichtung ihrer Kritik sich wesentlich von einander unterscheiden, indem der eine, Hebbel, die Flachheit der „modernen" Tendenzen, der andere, Wagner, die unkünstlerischen Zustände des Theaters und vor allem die Oper als Mißgattung geißelt? Nun, wie dort im Grunde beide Künstler nur verschiedene Seiten an sich ähnlicher Dinge verurteilten, indem Hebbel in seinen Angriffen gegen das moderne Drama das Sinnkünstlerische vor allem, Wagner dagegen die ausdrucks- und bühnenkünstlerische Seite dieser modernen dramatischen oder — namentlich in der Oper — pseudodramatischen Kunst bekämpften, so handelt es sich auch hier in der Stellungnahme beider Meister zur Antike um Anerkennung gleichsam nur verschiedener Seiten ein und desselben Gegenstandes. Eine sorgsame Durchsicht der oben angeführten Belege läßt diese Tatsache deutlich hervortreten.

So darf jene Anerkennung desselben Kunstgegenstandes durch zwei so verschieden zur Kunst eingestellte Meister nicht weiter verwundern oder gar widerspruchsvoll erscheinen; vielmehr beweist

---

[19]) W. s. S. III, 11.

diese Tatsache, 1.) die Richtigkeit jener in der Einleitung dargelegten Behauptung, daß sinn-, ausdrucks- und bühnenkünstlerische Elemente im wirklichen Drama zusammenwirken müssen, um dem Begriff dieser Gattung „Drama" zu Erscheinung und Wirklichkeit zu verhelfen, so daß in der Tat zwei so verschiedenartige Künstlernaturen wie Hebbel und Wagner durchaus solch ein „wirkliches Drama" beide mit Berechtigung als ihr klassisches Vorbild, als „Paradeigma", anführen können; 2.) erweist diese Tatsache in sich abermals jene Verschiedenheit der „kritischen Blickeinstellung" beider Künstler, die daher auch für den positiv selbständig aufbauenden Teil ihrer Kunstanschauungen uns ahnen läßt, von welchem Standpunkt aus sie dieselben werden entstehen lassen; und endlich 3.) beweist eben jener „Gegenstand", das griechische Drama auf dem Gipfelpunkt seiner Entwicklung, daß es beiden Meistern um eine ernste und große Kunst gehen muß, wenn sie diese in ihrer erhabenen Größe einzig dastehende tragische Kunst der griechischen Klassiker als Vorbild, besser als Urbild der dramatischen Kunst überhaupt ansehen. Es ist übrigens bemerkenswert, daß Hebbel wie Wagner Aischylos die weitaus größte Verehrung von den drei klassischen Tragikern zollen.

Bevor wir uns der positiven Kunsttheorie, der eigenen Kunst- und Weltanschauung Friedrich Hebbels und Richard Wagners zuwenden, wollen wir ganz kurz auch deren kritische Stellungnahme gegenüber Shakespeare berühren, in der ja gleichfalls beide Meister in ihrer begeisterten Anerkennung und Wertschätzung übereinstimmen. Wir wollen sie deshalb noch einander gegenüberstellen, weil hier namentlich Wagner nicht ohne weiteres die gleichen Rechtfertigungsgründe für seine Zustimmung gegenüber Shakespeare wie bei Beurteilung der antiken Kunst wird anführen können, da er ja diese Shakespearesche Kunst nicht in diesem Maße als Allkunst wird hinstellen können, wie er es bei der griechischen Tragödie zu können vermeinte.

Wenn Hebbel Shakespeare den antiken Tragöden an Größe der Kunst an die Seite stellt, so mit der Begründung, daß Shakespeare es sei, in dem jene zweite große Krise, welche der Prozeß der Menschheitsgeschichte durchlaufen habe, ihren kühnsten und großartigsten Gestalter gefunden habe. Auch hier, in diesem Übergangszeitalter, in dem Shakespeare schuf, stand der Zwiespalt der Persönlichkeit mit der Umwelt in besonders scharfer Deutlichkeit da; hat doch die Renaissanceepoche vor allem — und hierdurch nimmt diese Krise gleichsam den umgekehrten Verlauf wie die zur Zeit jener ersten bedeutenden Krise innerhalb der Antike — das Individuum in seiner Gestalt, seinem Bewußtsein und mit diesem in seinem Verantwortlichkeitsgefühl zur Geltung gebracht. „Das Shakespear'sche Drama entwickelte sich am Protestantismus und emancipirte das Indivi-

duum [20])." Wir haben keinen Anlaß, im einzelnen die Beurteilung des Shakespeareschen Dramas durch Hebbel weiter zu verfolgen; auf die Bedeutung der Krise im Hebbelschen Welt- und Kunstgestaltbild werden wir später zu sprechen kommen. Soviel nur galt es, sichtbar werden zu lassen, daß im Mittelpunkt der Beurteilung durch Hebbel auch hier das Gestaltete, der Sinn, daß bei Wagner auch hier, wie wir sogleich sehen werden, das Gestalten von Stoffen im Kern der theoretischen Würdigung des Shakespeareschen Dramas steht, d. h. das Ausdrucks- und Bühnenkünstlerische.

Für Wagner hat die Entstehung des modernen Dramas zweierlei Ursprung: es ist das Ergebnis 1.) der Entwicklung aus dem griechischen Drama gemäß einer falsch verstandenen aristotelischen Dreieinheitenlehre, die ihre Ausprägung am erkennbarsten bei den Klassikern der französischen tragédie, vor allem bei Racine, erfahren hat, und 2.) der Entwicklung des Romans. Diese Gattung war im Mittelalter, durch die höchst kunstvolle Ausbildung des erzählenden Gedichtes, des höfischen Epos, zur besonderen Blüte gelangt, am Ende desselben aber dem überstarken Eindringen der von außen herandrängenden Stoffülle in so starkem Maße anheimgefallen, daß der Künstler die wahre Formung und Gestaltung der Eindrücke vergaß, schließlich nur noch in der Schilderung ungeheurer realer Stoffmassen wie Ausschweifungen der Phantasie seine Aufgabe sah, mit der er sich an die Einbildungskraft des Lesers und durch sie an den Verstand wendete. Allmählich jedoch ging der Renaissancedichter von der „Schilderung bereits zur D a r s t e l l u n g“ [21]) über und erreichte hierdurch die unmittelbare Wirkung auf die Sinne. „D a s D r a m a d e s S h a k e s p e a r e ist mit vollster Notwendigkeit aus dem Leben und unserer geschichtlichen Entwicklung hervorgegangen“ [22]). Er „verdichtete den erzählenden Roman zum Drama, indem er ihn gewissermaßen für die Darstellung auf der Bühne übersetzte“ [23]). Diese Beurteilung Shakespeares rückt uns Wagners eigene künstlerische Haltung aufs schärfste vor Augen. Shakespeare brachte also — nach Wagner — Stoff, den Romanstoff, in genialer Weise auf die Bühne. Wieder tritt das bühnen- und auch gestaltungskünstlerische Element der dramatischen Dichtung in Wagners Beurteilung deutlich hervor.

Das Gestaltungskünstlerische geht beim Drama stets mit dem Bühnenkünstlerischen Hand in Hand; es bildet gleichsam das Mittelglied zwischen dem Sinn- und Bühnenkünstlerischen; jedoch kann bei veränderter Sehweise dieses Verhältnis ebensogut umgekehrt werden. Das Gestaltungskünstlerische steht im Mittelpunkt, soweit

---

[20]) H. W. XI, 41.
[21]) W. s. S. IV, 7.
[22]) W. s. S. IV, 8.
[23]) W. s. S. IV, 9.

wir das Kunstwerk als solches beurteilen, das Sinnkünstlerische, wo es um die besondere Form der dramatischen Gattung geht.

Auch Wagner zollt also Shakespeare höchste Bewunderung und Anerkennung. Dessen „unbegreifliches Genie" habe es vermocht, „auf dem Boden des realistischen Volksschauspiels selbst die allererhabensten Gestalten der Geschichte und Sage . . . erscheinen zu lassen" [24]). Ja, in seinem Aufsatze „Über Sänger und Schauspieler" (1872) bezeichnet Wagner Shakespeare geradezu als den „größten Dichter aller Zeiten" [25]). Dennoch, eine Unvollkommenheit stellt Wagner am Werke Shakespeares fest; sie lag nach seiner Ansicht nicht unmittelbar in Shakespeare selbst, sondern in der Entwicklung begründet, die jener nur weiter und zur höchsten künstlerischen Vollendung geführt hatte, im Roman als einzelner, von jener Allkunst unabhängig wirken wollender Dichtung. Wagners Kritik besteht darin, daß Shakespeares Kunst „die eine Notwendigkeit der naturgetreuen Darstellung der umgebenden Szene noch nicht empfand" [26]). Wir haben hier an die sog. Shakespeare-Bühne zu denken. Shakespeare, dessen Kunst „zum ersten Male Menschen von so mannigfaltiger und drastischer Individualität darstellte, wie noch kein Dichter vor ihm es vermocht hatte [26])", ist nach Wagner durch die in der Entwicklung begründeten Grenzen der dargestellten Historie und des Romans durch dieses eine Moment noch in der vollen Entfaltung seiner künstlerischen Kräfte gehemmt: durch „die der Phantasie überlassene Darstellung der Szene" [27]). Wagner aber will nicht mittelbare Wirkung auf die Phantasie, sondern, auch in szenischer Hinsicht, unmittelbare Wirkung auf die Sinne. Nach einer langen Zeit der Wirklichkeitsflucht, die während des Mittelalters namentlich durch die Anschauungen der christlichen Kirche gefördert wurde, war mit Beginn der Neuzeit eine starke Weltzugewandtheit eingetreten; „der erste und wichtigste Schritt zur Erkenntnis bestand daher darin, die Erscheinungen des Lebens nach ihrer Wirklichkeit zu erfassen [28])." Eine stark realistische Kunst entwickelt sich; Geschichtsschreiber und Künstler bemühen sich, diese „ungetrübteste Anschauungsweise der nackten, unentstellten Wirklichkeit", „die Menschen und ihre Zustände wie sie sind [28])", vorzuführen. Und „Shakespeare war der unübertroffene Meister in dieser Kunst, die ihn die Gestalt seines Dramas erfinden ließ [29])." „Aber", fügt Wagner hinzu, „nicht im wirklichen Drama war ... diese Wirklichkeit des Lebens künstlerisch darzustellen, sondern nur

---

[24]) W. s. S. IX, 136.
[25]) W. s. S. IX, 161.
[26]) W. s. S. IV, 11.
[27]) W. s. S. IV, 12.
[28]) W. s. S. IV, 44.
[29]) W. s. S. IV, 45.

im schildernden, beschreibenden Romane, und zwar aus Gründen, über die uns diese Wirklichkeit einzig selbst belehren kann“ [30]).

Diese Betrachtung der Shakespeareschen Kunst durch Hebbel und Wagner hat auf das Wesen ihrer eigenen Kunsttheorie im voraus bereits ein schärferes Licht geworfen, als dieses nach Würdigung ihrer Stellung zur Antike der Fall sein konnte. Namentlich Wagners allemal die Wirkung berechnende kritische Einstellung wurde hier besonders deutlich; für sie ist einerseits die starke Hervorhebung der unmittelbaren Darstellung des szenischen Geschehens kennzeichnend, andrerseits das Bestreben, diejenigen Kunstgestaltungsmittel herauszustellen, die vereint — im Hinblick auf diese Wirkung von der Szene — in innigster organischer Verschmelzung miteinander diesem wirkenden Allkunstwerk dienen sollen.

Damit wenden wir uns der Vergleichung der positiven Kunstanschauungen Hebbels und Wagners zu, die wir zunächst im allgemeinen uns vergegenwärtigen wollen.

---

[30]) W. s. S. IV, 45.

2. Kapitel:

Friedrich Hebbels und Richard Wagners theoretische Anschauungen vom Wesen der Kunst und der Sinn ihrer Bevorzugung des dramatischen Kunstwerkes.

Wie die meisten Dramatiker hat auch Hebbel über den Gegenstand seiner Kunst oft nachgedacht und in theoretischen Darlegungen den Ergebnissen seines Forschens Ausdruck gegeben; d. h. wir besitzen von Hebbel nicht eigentlich ein großes, umfangreiches Werk über die Kunstform des Dramas, sondern in einzelnen theoretischen und kritischen Aufsätzen, in gelegentlichen Vorreden zu seinen Dramen, in Aufzeichnungen seiner Tagebücher sowie in zahlreichen Briefstellen sind uns seine theoretischen Kunstanschauungen bewahrt [1]).

„Die Kunst hat es mit dem Leben, dem inneren und äußeren, zu thun, und man kann wohl sagen, daß sie Beides zugleich darstellt, seine reinste Form und seinen höchsten Gehalt“ [2]). Mit diesen Worten beginnt Hebbels Schrift „Mein Wort über das Drama“. Die verschiedenen Gattungen dieser Kunstgestaltung ergeben sich dabei „unmittelbar aus der Verschiedenheit der Elemente, die sie im jedesmaligen Fall aus dem Leben herausnimmt und verarbeitet“ [3]). Eine merkwürdige Bestimmung, da wir vielmehr zunächst annehmen möchten, daß die Hauptgattungen der Kunst sich aus dem jeweiligen Elemente, dessen sich die betreffende Kunstart zur Darstellung des Lebens bedient, ergeben. Nun, Hebbel setzt hier offenbar voraus: es handelt sich lediglich um die Gattungen sprachlicher Kunstgebilde, deren Element ein für allemal das Wort ist, und in der Tat ergeben sich dann die verschiedenen Wortdichtarten aus dem jeweiligen Fall, der aus dem Leben gestaltet wird.

Freilich, Hebbel sagt auch nicht: die dichterischen Gattungen ergeben sich aus der Art, wie unsere Seele und unser Schaffenstrieb sich

---

[1]) Dieser knappen und allgemeinen Wiedergabe der Hebbelschen Ziele sind vor allem zugrunde gelegt:
1. Mein Wort über das Drama. 1843.
2. Vorwort zur „Maria Magdalene“. 1844. — Dieses Vorwort ist über das einzelne Drama hinaus, dem es gewidmet ist, von grundsätzlicher Bedeutung für Hebbels theoretische Anschauungen vom dramatischen Kunstwerk.

[2]) H. W. XI, 3.

[3]) H. W. XI, 3.

im Wort objektive Gestalt geben, indem sie mit den Dingen der Welt in Berührung kommen; die gestaltende Kraft schöpft vielmehr die dichterische Form „aus der Verschiedenheit der Elemente, die sie im jedesmaligen Fall aus dem Leben herausnimmt und verarbeitet." Von außen her also sucht Hebbel seinen Stoff aufzunehmen und zu gestalten, mit starkem Wollen und Wissen um seine Kunst. Somit ist Hebbel von vornherein, soweit er sich bewußt als Dichter fühlt, aus dem Reich reiner Lyrik, welche Zustand und Bewegtheit subjektiver Seelenwelt gestaltet, verwiesen [4]).

Die Elemente des Dichtens werden aus dem Leben, aus der Wirklichkeit leibhaftigen Lebens herausgegriffen und „verarbeitet". — Das Leben selbst erscheint Hebbel in zweierlei Gestalt: als Sein und Werden, und „die Kunst löst ihre Aufgabe am vollkommensten, wenn sie sich zwischen beiden gemessen in der Schwebe erhält" [5]).

Dieser erste kurze Abschnitt von Hebbels „Wort über das Drama" enthält im Keim seine gesamte Kunst- und Lebensanschauung, die in den weiteren Ausführungen der Schrift ihre Klärung und in einzelnen Abschnitten seiner Briefe und Tagebücher nur ihre Ergänzung erfährt. Bereits diese allgemeinsten Aussagen Hebbels über die Kunst sind höchst bezeichnend für ihn; sie lassen erkennen, in welch engem Zusammenhang Kunst und Leben für ihn miteinander verbunden sind. Hebbels „Wort über das Drama" entstammt dem Jahre 1843, also noch seiner Frühzeit, wenngleich „Judith" und „Genoveva" bereits hinter ihm liegen. Hebbel schafft also von vornherein aus dem Wissen über den Gegenstand seines Künstlertums, aus einer bewußten Zielsetzung heraus; denn dieses „Wort über das Drama" ist bereits eine theoretische Zusammenfassung von Gedanken, über die er sich längst im einzelnen klar war — schon vor der „Judith" (1841) —, wie dieses namentlich aus seinen Tagebuchblättern hervorgeht.

In der allgemeinen Gegenüberstellung dichterischer Typen ist uns Schillers Einteilung in naive und sentimentalische Dichtung am geläufigsten. Hebbel gehört zweifellos den sentimentalischen Dichtern an. Der naive Dichter dichtet, weil er dichten muß; der sentimentalische Dichter dichtet, weil er dichten will. Die Überspitztheit solcher Formulierung sei zugestanden; und doch enthält sie einen rich-

---

[4]) Über Hebbels Lyrik vergleiche deren eingehende Berücksichtigung in dem Buch von Louis Brun.

Wahre und reine Lyrik, d. i. immer naive Lyrik, kann nur durch ein Sagenmüssen, ein Sich-selbst-aussprechen-müssen, auch ohne jenes starke Bewußtsein um die Elemente des Lebens und der Welt, geboren werden, während eine dramatische oder epische Gestaltung eines Stoffes, beim Drama in erster Linie, eines Wissens um die zu gestaltende Welt bedarf. Lyrik gestaltet sich gleichsam von selbst, Epos und Drama (letzteres vor allem) wird gestaltet. Wissen ist hierbei nicht unbedingt bewußtem Wissen gleichzusetzen; es gibt auch ein Wissen vor dem bewußten Wissen.

[5]) H. W. XI, 3.

tigen Kern, der sich gerade am Fall Hebbel in seinen theoretischen Äußerungen wie in seinem Werk gleichermaßen offenbart.

Diesen Schwebezustand zwischen Sein und Werden hat nach Hebbel die Kunst in ihrer höchsten Vollkommenheit zu gestalten. „Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar“ [6]), — dieser Satz ist im Grunde nichts als eine Umschreibung dessen, was Hebbel bereits vorher noch unbestimmt angedeutet hatte und was er nunmehr im weiteren eingehender erörtert. Dieser Schwebezustand zwischen Sein und Werden ist nichts anderes als: der Lebensprozeß an sich, die diesen gestaltende Kunst in ihrer höchsten Vollendung nichts anderes als: das Drama. Das Drama ist für Hebbel die „höchste Kunstform“, die Kunst schlechthin.

Dieser Lebensprozeß bedeutet aber für Hebbel nicht „das Leben in seiner ganzen Breite“, wenigstens hat ihn als solchen das Drama nicht vorzuführen, „sondern in dem Sinne, daß es [das Drama] uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenüber steht“ [7]). So versteht Hebbel diesen „Schwebezustand“ zwischen Seiendem und Werdendem. Das Seiende ist gekennzeichnet durch den jeweiligen Zustand, der eine Welt beherrscht, das Werdende durch das Individuum, das diese Welt als Last empfindet und, indem es sich von ihr lösen will und eine Erneuerung, eine Wiedergeburt der Welt herbeizuführen sucht, tragische Schuld auf sich lädt.

Der Kampf des Individuums gegen eine Welt also wird zur Forderung für das Drama erhoben. Eine echt dramatische Forderung; und ebenso dramatisch und tragisch — tragisch bezieht sich im Drama auf die Art der Durchführung und den Ausgang desselben — ist die Art, wie dieser Zwiespalt heraufbeschworen und durchgekämpft wird. Dieses ist in knappsten Zügen die Hebbelsche Welt- und Lebensanschauung, die zu gestalten er für die Aufgabe der dramatischen Kunst hält.

Der tragische Konflikt bei Hebbel erscheint als schlechthin notwendig. Die ganze Welt ist von diesem tragischen Seinszustande erfüllt; er ist bereits mit der Welt gegeben. Mit Notwendigkeit wird hier ein Kampf zwischen Revolutionärem und Beharrendem im Drama ausgetragen, ein Konflikt, der uns — ohne daß wir an dieser Stelle bereits auf eine nähere Vergleichung mit Wagner eingehen — auch an Wagners „Meistersinger“ gemahnt, wo er in humorvoller Weise und mit versöhnlichem Ausgang vorgeführt wird.

Hebbel erscheint die Vernichtung der Einzelpersönlichkeit notwendig; denn die Masse verträgt nicht jenes revolutionäre Indivi-

---

[6]) H. W. XI, 3.
[7]) H. W. XI, 3 f.

duum; es geht zugrunde, und seine Schuld ist keine andere, als den Willen seines Ich gegen das Seiende hervorgebracht und geltend gemacht zu haben. „Das Leben als Vereinzelung, die nicht Maaß zu halten weiß“ [8]), führt notwendig die tragische Schuld mit sich. Diese Schuld ist nicht mit Maßstäben christlicher Moral zu bewerten, sondern der W i l l e , der die Handlung des Ich hervorrief, ist hier verantwortlich. Es ist für Hebbel dramatisch „völlig gleichgültig . . . , ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert“ [9]).

So ist das Weltbild, das Hebbel in seinen theoretischen Darlegungen vor uns entwirft und gleichsam als Leitmotiv für sein künstlerisches Schaffen verwenden will, äußerst finster und trübe. Wahrlich eine Welt des „Pantragismus“ — der Ausdruck stammt von Hebbel selbst —, in der alles dem Untergang geweiht scheint; denn eine Welt des Nur-Seienden muß versinken, weil ihr Gesetz das Beharrende ist, und, was nur stehen bleiben will, ohne sich weiter zu entwickeln, verfällt; die Welt des Werdenden aber ist zum Vergehen und Scheitern verurteilt, weil es schon durch sein In-die-Welt-treten in Gegensatz zu einer mächtigeren Welt des Beharrlich-Seienden tritt und darum unterliegen muß. Als individuelles Wollen, gleichviel ob von einem unbewußten Trieb oder von einem seiner selbst bewußten Geiste geleitet, verfällt es eben der tragischen Schuld und geht deshalb notwendigerweise unter.

Eine solche Welt des Pessimismus würde gewiß eine Schopenhauersche Weltverneinung noch übertreffen, wenn dieser dargestellte Standpunkt Hebbels vollständige und abschließende Meinung wiedergeben würde. Ohne Zweifel haben die ernsten Eindrücke, die früh seine Jugend beschwerten, auf sein ganzes Leben nachhaltigst eingewirkt; sie hätten eine derart pessimistische Weltansicht immerhin begreiflich erscheinen lassen. Doch dieser Pantragismus Hebbels ist in seiner Bedeutung kein vollständiger Weltpessimismus, sondern seine Weltanschauung ist eine durchaus heroisch-bejahende Haltung zur Welt trotz aller tragischen Konflikte, die der Mensch in dieser Welt vorfindet. Denn wenngleich alles Geschehen tragischen Konflikt in sich birgt und alles individuelle Vorwärtsstreben nur zum Untergang verurteilt ist, so bedeutet diese Tatsache für ihn doch nicht, daß alles auch für die Zukunft einen schlechten Verlauf nehmen muß; und wenn wir einen Blick auf das weltgeschichtliche Geschehen — d. h. auf den ins Großzeitliche übertragenen Verlauf eines einzelnen menschlichen Lebensschicksales — werfen, so macht dieser Pantragismus nicht sinnlos und unausgesetzt seine Wirkungskraft geltend; sondern diese tragische Auseinandersetzung findet vor allem in jener

[8]) H. W. XI, 4.
[9]) H. W. XI, 4.

Krise, in jenem „Schwebezustand zwischen Seiendem und Werdendem" statt; sie ist notwendig, um dem Ablauf des Weltprozesses einen neuen Anstoß zu geben, ihm zu einer neuen Stufe der Entwicklung zu verhelfen, — ein Fortschritt der Entwicklung, der eben nur mit schweren Opfern zu erkaufen ist. Hier stehen wir nicht mehr auf dem Boden Schopenhauers, sondern auf dem Hegels.

Wenn Hebbel der Kunst, d. h. dem Drama — denn das Drama gilt ihm als die „Spitze aller Kunst" [10]) — die Aufgabe stellt, jenen den allgemeinen Lebensprozeß bezeichnenden Krisenzustand darzustellen, so kann er den Vorgang einer solchen Auseinandersetzung zwischen Beharrendem und Werdendem am besten an den großen Entscheidungen der Weltgeschichte aufzeigen. Er sagt geradezu: das Drama „ist nur dann möglich", wenn solch' eine Krise dargestellt wird, in der „eine entscheidende Veränderung vor sich geht"; er fährt dann fort: „es ist daher durchaus ein Product der Zeit, aber freilich nur in dem Sinne, worin eine solche Zeit selbst ein Product aller vorhergegangenen Zeiten ist, das verbindende Mittelglied zwischen einer Kette von Jahrhunderten, die sich schließen, und einer neuen, die beginnen will" [11]). Dieser Krisenzustand im Lebensprozeß des Einzelnen gewinnt somit für Hebbel überpersönliche Bedeutung, er wird ihm symbolhaft für die Krisenzustände im Lebensprozeß der Menschheit, und sein Drama wird daher Gestalt am Drama des geschichtlichen Geschehens, am Drama der Weltenwende. So erkennen wir auch hier den unlöslichen Zusammenhang zwischen Kunsttheorie und Weltbild im Schaffen dieses Dichters.

Diesem vorläufigen Kunstbegriff Friedrich Hebbels wollen wir nunmehr die künstlerischen Vorstellungen Richard Wagners gegenüberstellen. Was bedeutet ihm die Kunst, was im besonderen das Drama?

Wagners „Kunstwerk der Zukunft" beginnt mit dem Satze: „Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält die Kunst sich zum Menschen" [12]); man würde im Sinne Wagners diesen Satz fortsetzen dürfen mit den Worten: und so verhält das dramatische Kunstwerk sich zur Kunst überhaupt. Was bedeutet dieser Satz? Wie der Mensch als Endstufe im organischen Entwicklungsgange der Natur mit Notwendigkeit aus dieser hervorging [13]), so geht auch das wahre Kunstwerk in notwendiger und organischer Entwicklung aus dem Bedürfnisse des Lebens als notwendiger Ausdruck des seiner selbst und der Welt bewußten Künstlers hervor. Wir erläutern hier nicht im

---

[10]) H. W. XI, 40.
[11]) H. W. XI, 40.
[12]) W. s. S. III, 42.
[13]) Wagner steht zur Zeit der Abfassung dieser Schrift unter dem Eindruck der Philosophie Ludwig Feuerbachs.

einzelnen Wagners Kunstanschauung, sondern auf eine Gegenüberstellung zu Hebbels Ansichten über den gleichen Gegenstand kommt es uns an. Wir können hierbei sogleich einen unscheinbaren Unterschied hervorheben: Hebbel spricht von einer Aufgabe der Kunst, die darin bestehe, Ausdruck des Lebens zu sein. Für Wagner dagegen ist die Kunst notwendiger Ausfluß des menschlichen Seinszustandes. Dieser Gegensatz ist nicht zu überschätzen. Es ist mit dieser Feststellung nicht gesagt, daß, wenn Hebbel sein Schaffen als Aufgabe, Wagner das seine als notwendigen Zwang bezeichnet, sich hierin ein tiefer Gegensatz auftue; denn auch für Hebbel lassen sich zahlreiche Belege dafür anführen, daß er von dem inneren Zwang und Getriebensein des echten Künstlers weiß. Beide angeführten Meinungen besagen im Grunde das Gleiche; dennoch: es soll hervorgehoben werden, daß in solcher gelegentlichen Verschiedenheit des sprachlichen Ausdruckes doch eine kennzeichnende Abtönung verborgen liegt, die sich auch für die zeitliche Entstehung ihres theoretischen Kunstbildes als nicht unbezeichnend erweist. Denn, bei Hebbel haben wir in der Tat ein Wissen um sein Künstlertum und seine Kunst a priori, bei Wagner dagegen ist die Kunstanschauung aus der Rückschau a posteriori entstanden.

Das, worin Hebbel und Wagner nach den bisherigen Darlegungen durchaus übereinstimmen, ist der Zusammenhang ihrer Kunst mit dem Leben. Auch für Wagner hat die Kunst Ausdruck des Lebensgrundes zu sein. In seinem „Kunstwerk der Zukunft" schreibt er: die Kunst wird „nicht eher das sein, was sie sein kann und sein soll, als bis sie das treue, bewußtseinverkündende Abbild des wirklichen Menschen und des wahrhaften, naturnotwendigen Lebens der Menschen ist" [14]). Dieser Zusammenhang des Kunstwerkes mit dem Leben kommt in Wagners Schriften wiederholt zum Ausdruck. In der „Mitteilung an meine Freunde" (1851) sagt er geradezu: „Ich setze nämlich als die Bedingung für das Erscheinen des Kunstwerkes in allererster Stelle das L e b e n , und zwar nicht das im Denken willkürlich wiedergespiegelte des Philosophen und Historikers, sondern das allerrealste, sinnlichste Leben, den freiesten Quell der Unwillkürlichkeit" [15]). Die Bedeutung einer solchen Formulierung wollen wir gerade in Vergleichung zu Hebbels Auffassung des Zusammenhanges von Kunst und Leben hervorheben.

Daß es hier so wenig wie bei Hebbel um ein naturalistisches Abmalen der Wirklichkeit geht, bedarf bei näherer Kenntnis der Werke beider Meister keines besonderen Hinweises; aber auch ihre theoretischen Darlegungen bezeugen ausdrücklich, daß ein Realismus in naturalistischem Sinne ihren künstlerischen Absichten durchaus wider-

[14]) W. s. S. III, 44.
[15]) W. s. S. IV, 239.

sprechen würde. „Die Kunst soll das Leben in allen seinen verschiedenartigen Gestaltungen ergreifen und darstellen", sagt Hebbel. Aber dieses Darstellen ist kein „Copiren" der Wirklichkeit. „Das Leben soll bei dem Künstler etwas Anderes, als die Leichenkammer, wo es aufgeputzt und beigesetzt wird, finden" [16]). — „Wahrheit in Kunst und Poesie! Gewiß. Aber hoffentlich zum weinenden Auge doch nicht auch die fließende Nase?" [17]) schreibt Hebbel voller Ironie gegen die „Realisten" in sein Tagebuch.

Ebenso will Wagner — bei aller Betontheit dieses Zusammenhanges zwischen Kunst und Leben — keineswegs der Wirklichkeit durch sein dramatisches Kunstwerk ein naturalistisches Spiegelbild vorhalten, sondern die „Wirklichkeit des Lebens" künstlerisch darstellen, heißt für ihn, sie „im gedrängten Bilde" [18]) vorführen, von allen geschichtlich-zeitlichen Bindungen befreit; worauf „der Romandichter sein ganzes Darstellungsvermögen zu verwenden" [19]) hat, eben die ausführliche Schilderung von gesellschaftlicher und landschaftlicher Umgebung usw., — diese „Darstellung der Wirklichkeit" setzt der Dramatiker voraus; der „Roman geht von außen nach innen", das „Drama geht von innen nach außen". Eine genauere Klärung der Auffassung Wagners vom Drama wird sich im Laufe der weiteren Darstellung ergeben. Dieser Hinweis sollte dazu dienen, die auch hier vorliegende Gemeinsamkeit der künstlerischen Gesinnung Hebbels und Wagners aufzuweisen; aber zugleich dazu, den Begriff des künstlerischen Realismus klarzulegen, wie er von einem Künstler wie Hebbel, den man gewöhnlich als Hauptvertreter des poetischen Realismus um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu bezeichnen pflegt, in Wirklichkeit aufgefaßt wird.

Auch für Wagner wird das Drama zum Kunstwerk schlechthin. „Im Drama" werden wir „Wissende durch das Gefühl". Aber, so müssen wir fragen, wodurch erhält diese Gattung bei ihm diese Vorrangstellung? Worin liegt das Wesen des Dramatischen für Wagner? Welches ist ihm das Wesen der Wirklichkeit, des blutvollen Lebens, und worin spricht es sich ihm am sichtbarsten aus? Alle diese Fragen hängen aufs engste miteinander zusammen.

Das Drama genießt für Wagner, wie wir aus den früheren Abschnitten der Untersuchung ersahen, seine Vorrangstellung vor den anderen Kunstgattungen dadurch, daß es als Allkunstwerk durch Heranziehung und Vereinigung sämtlicher einzelner Kunstgestaltungsmittel diese alle einer höheren Einheit dienstbar macht. Doch diese Tatsache ist eine Frage des Gestaltungskünstlerischen. Aber das Drama ist zugleich diejenige Kunstform, die das Wesen der Welt am sicht-

[16]) H. W. IX, 34.
[17]) H. Tb. IV, 5541.
[18]) W. s. S. IV, 44/45.
[19]) W. s. S. IV, 47.

barsten vor uns erstehen läßt. Dies gehört in den Umkreis des Sinnkünstlerischen; von hier aus haben wir vorläufig den Sinn des Wagnerschen Dramas zu erfassen.

Das Drama ist „das aus unserem schweigendem Innern zurückgeworfene Spiegelbild der Welt“ [20]). Abweichend von der Hebbelschen und von der überkommenen Auffassung dürfen wir in Wagners Sinne das Drama nicht als eine Dichtungsart neben anderen, etwa Lyrik oder Epos, betrachten; für ihn nimmt das Drama nicht nur eine hervorragende, besondere Stellung wie für Hebbel ein, sondern er spricht allein dem Drama künstlerische Wahrheit und Vollkommenheit zu. Wieweit dieser Auffassung Wagners eine objektive Berechtigung zukommt, wie weit nicht, mag in diesem Zusammenhange ohne Bedeutung sein, — wie nach unserer Meinung die These selbst. Dieser Satz jedoch ist außerordentlich wichtig, der bis in die letzten Schriften Wagners hinein vorherrscht: jene Verbundenheit, jenes Hervorgehen des Dramas aus dem Leben; gerade hierdurch ist seine Vollkommenheit zugleich gekennzeichnet wie bestätigt. Nur dann dürfte „dieses Drama dem Leben gegenüber seine richtige Stellung finden, wenn es in jedem seiner Elemente diesem Leben vollständig gegenwärtig, ... ihm so angehörig, wie aus ihm hervorgegangen“ [21]) erscheint, zu seinem Spiegelbilde wird, wie es allein der künstlerische Seher zu erfassen vermag.

Wagner will, indem er das Wesen der Wirklichkeit erfassen und zu deren metaphysischen Kern vordringen will, keine abstrakten Gedanken vortragen, sondern menschliche Gestalten vorführen, die uns mit unmittelbarem Ausdruck ansprechen; nicht durch das Wort allein will er sie unserem Verständnis begreiflich machen, sondern auch durch Ton, Gesang, mimische Gebärde usw. will er unsere Sinne in unmittelbarster Weise fesseln. So läßt sich bisher, wollen wir aus Wagners theoretischen Schriften einen festen Umriß von der Bedeutung seiner Kunst im Rahmen seines gesamten Weltbildes gewinnen, im Gegensatz zu Hebbel zwar nur ein unklares Bild von nicht gerade vielsagender Allgemeinheit herausstellen. Andrerseits aber erweist sich schon hier, wie stark jeder Teil dieses als solchen zweifellos großartigen Gedankenbaus vom Worttondrama dem Wirken zustrebt, diesem Ansprechenwollen der Sinne, kurzum der Gestaltung der ausdruckskünstlerischen und in noch höherem Maße der bühnenkünstlerischen Elemente, was freilich in theoretischer Darlegung meist so offenkundig nicht hervortritt.

Drama ist Handlung. Und so wenig eingehend Wagner diesen sinnkünstlerischen Kern in seinen theoretischen Äußerungen behandelt, was im Grunde nur aufs neue beweist, wie sehr, wenigstens in

[20]) W. s. S. X, 319.
[21]) W. s. S. IV, 238.

seiner Theorie, sein Hauptinteresse außerhalb dieses sinnkünstlerischen Bereiches liegt, umgehen kann er ihn nicht völlig; auch hier hat er Eigenes, Entscheidendes zu sagen. Hier und dort wird auch die Handlung des Dramas und sein Inhalt in die theoretischen Darlegungen einbezogen. So heißt es vor allem in seiner wichtigsten und umfassendsten Schrift „Oper und Drama" unter anderem: „Betrachten wir die Tätigkeit des Dichters .. näher, so sehen wir, daß die Verwirklichung seiner Absicht einzig darin besteht, die Darstellung der verstärkten Handlungen seiner gedichteten Gestalten durch Darlegung ihrer Motive an das Gefühl, und diese wieder durch einen Ausdruck zu ermöglichen .." [22]). Und diese Darstellung hat zu ihrem vornehmsten Gegenstande das „Reinmenschliche". Es ist „das, was das Wesen der menschlichen Gattung, als solcher, ausmacht" [23]), „das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche" [24]), was nach Wagner der Künstler der Zukunft, der Wort-Tondichter, auszusprechen hat. Wie aber ist dieses „Reinmenschliche" näher zu erfassen und zu bestimmen, wo ist es aufzufinden?

Diese „reinmenschliche Handlung" fällt für Wagner mit der „dramatischen Handlung" unmittelbar zusammen; letztere nennt er selbst einmal den „eigentlichen Kern des Dramas", seine „innerlichste Bedingung"; er bezeichnet sie als „dasjenige Moment im ganzen Kunstwerk, welches das allgemeinste Verständnis desselben versichert" [25]), die „reinmenschliche Handlung" ist diejenige, die „alles Zufällige, Kleinliche und Unbestimmte", „alles von außen her Entstellende, pragmatisch Historische, staatlich und dogmatisch Religiöse" [26]) auszuschalten hat. Bedeutet aber diese Forderung, daß die dramatischen Gestalten nur noch farblose Wesen und zeitlose Erscheinungen sein sollen, um irgendwelche willkürlichen Gedanken vorzutragen? Keineswegs; das Gegenteil ist der Fall. Immer wieder wird betont, daß die dramatische Handlung ein „Zweig vom Baume des Lebens" sein solle, der, „von ihm abgelöst, in den Boden der Kunst gepflanzt wird, um zu neuem, schönerem, unvergänglichem Leben aus ihm zu dem üppigen Baume zu erwachsen, der dem Baume des wirklichen Lebens seiner inneren, notwendigen Kraft und Wahrheit nach vollkommen gleicht" [27]). Wo aber ist diese dem wahren Leben entnommene, reinmenschliche, zu seiner dramatisch-künstlerischen Verklärung geeignete Handlung aufzufinden, die alles Zufällig-Bedingten entbehrt? Dort, wo sich der Mensch in seiner

---

22) W. s. S. IV, 101.
23) W. s. S. IV, 102.
24) W. s. S. IV, 318.
25) W. s. S. III, 162.
26) W. s. S. IV, 118.
27) W. s. S. III, 162.

tiefsten seelischen Aufgelöstheit und Erregtheit den Erscheinungen der Natur gegenüber befindet, wo er in unmittelbarstem Zusammenhange mit ihr und ihren Äußerungen empfindet. „Wollen wir nun das Werk des Dichters", heißt es in „Oper und Drama", „nach dessen höchstem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen, und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen" [28]).

Den Mythos also bezeichnet Wagner als den „idealen Stoff des Dichters" [29]), „dieses ursprünglich namenlos entstandene Gedicht des Volkes, das wir zu allen Zeiten von den großen Dichtern der vollendeten Kulturperioden immer wieder neu behandelt antreffen; denn bei ihm verschwindet die konventionelle, nur der abstrakten Vernunft erklärliche Form der menschlichen Verhältnisse fast vollständig, um dafür nur das ewig Verständliche, rein Menschliche, aber eben in der unnachahmlichen konkreten Form zu zeigen, welche jedem echten Mythos seine so schnell erkenntliche individuelle Gestalt verleiht" [30]). Im Mythos offenbart sich am deutlichsten die künstlerische Notwendigkeit schlechthin, in seiner Gestaltung die Schöpferkraft des Volkes, in seinem Gehalt die reine Anschauung des Volkes „vom Wesen der Dinge und Menschen" [31]).

Nach diesen Darlegungen der Wagnerschen Anschauungen von Kunst, Drama und Mythos scheint es angebracht, einen Augenblick zu verweilen, um sie den Ansichten Hebbels über Kunst und Drama entgegenzustellen und sie in ihrer bisher dargetanen Allgemeinheit miteinander zu vergleichen.

Eine grundsätzliche Ähnlichkeit ihrer Theorien liegt offen da. Beiden ist die Hervorhebung des Zusammenhanges von Kunst und Leben gemein; beiden gilt das Drama als die höchste Offenbarung der Kunst, wobei Wagner freilich in weitgehender Willkür die Augen vor dem Wert und den Eigengesetzlichkeiten der anderen literarischen Gattungen verschließt, während Hebbel hierin objektiver bleibt und die grundsätzlichen Unterschiede der anderen Dichtungsarten (Lyrik, Epos) dem Drama gegenüber anerkennt und gelten läßt [32]). Diese vollendetste Kunstgestaltung im Drama hat nicht ein Spiegelbild

---

[28]) W. s. S. IV, 88.
[29]) W. s. S. VII, 104.
[30]) W. s. S. VII, 104/105.
[31]) W. s. S. II, 123 f.
[32]) Diese Willkür Wagners ist, wie wir später ausführlicher darlegen werden, nicht vom sinnkünstlerischen Moment des Dramas her bestimmt, sondern vom ausdrucks- und gestaltungskünstlerischen.

des alltäglichen, bedingten Lebens zu sein, sondern es in seinem Kern zu erfassen; nicht in seiner oberflächlichen, zeitzufälligen Hülle, sondern in seinem Wesensgehalt, in seinem metaphysischen Beschaffensein hat die Kunst das Leben zum Gegenstand. Auch hierin sind Hebbel und Wagner einer Ansicht. Aber verschieden ist das stoffliche Moment, das ihnen diesen Wesenskern des wirklichen Seins zu offenbaren scheint. Was für Hebbel die Geschichte, bedeutet für Wagner der Mythos.

3. Kapitel:

Das stoffliche und sinnkünstlerische Element des dramatischen Kunstwerkes in der Theorie Friedrich Hebbels und Richard Wagners.

Was für Hebbel die Geschichte, bedeutet für Wagner der Mythos. Diese Verschiedenheit der Stoffwahl darf in ihrer Bedeutung für das dramatische Schaffen beider Meister nicht überschätzt werden; denn es ist hervorzuheben, daß es nur verschiedene Mittel sind, die hier dem gleichen Ziele nutzbar gemacht werden: das Sein an seiner tiefsten Wurzel zu packen.

Hebbel denkt nicht daran, das sog. historische Drama im Sinne Raupachs zu pflegen, der im Grunde nur Raumers Hohenstaufengeschichte dialogisiert auf die Bühne brachte. Hebbel bekämpft aufs heftigste diese „modernen" Dichterlinge, die von der Bühne herab mittels anschaulicher Bilder aus der Vergangenheit Geschichtsunterricht geben wollen. Er verachtet geradezu die „materielle Geschichte", diesen „buntscheckigen ungeheuren Wust von zweifelhaften Tatsachen" [1]). Wenn er mehrfach die „Kunst" als die „höchste Geschichtsschreibung" anspricht, so deshalb, weil es nach seiner Ansicht gar nicht möglich ist, die „großartigsten und bedeutendsten Lebensprozesse" darzustellen, „ohne die entscheidenden historischen Krisen, welche sie hervorrufen und bedingen, die Auflockerung oder die allmähliche Verdichtung der religiösen und politischen Formen der Welt, als der Hauptleiter und Träger aller Bildung, mit einem Wort: die Atmosphäre der Zeiten zugleich mit zur Anschauung zu bringen" [2]).

Historie nicht, sondern Geschichte im eminenten Sinne des umfassenden Weltbildes will Hebbel geben, nicht beliebige Einzelheiten, sondern den Kern des Lebensprozesses durch sie zur Anschauung im Drama bringen. In diesem großen, umfassenden Sinne waren nach Hebbels Ansicht die großen Dichter und Denker wahre „Geschichtskundige".

Wagner verwirft den Zusammenhang von Geschichte und Drama entschieden. Doch er faßt die Geschichte in eben jenem engen Sinne, in dem sie auch Hebbel ablehnte. „Die Willkür in den Handlungen

---

[1]) H. W. XI, 5.
[2]) H. W. XI, 5; vgl. H. W. XI, 58.

der Herrschenden“ [3]) für die Geschichte zu nehmen und sie dann als Stoff für das Drama zu bekämpfen, das heißt Hebbels wahre Ansicht mißverstehen; dieser Vorwurf kann ihn genau so wenig, ja weniger treffen als umgekehrt Wagner der Einwand Hebbels, der sich grundsätzlich dagegen verwahrte, den Mythos in das Drama einzuführen.

Bevor wir späterhin auch die beiderseitigen Erwägungen in bezug auf den Mythos näher betrachten, sei schon an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß trotz ihrer oben dargelegten Forderungen einerseits Wagner selber gelegentlich, namentlich in der ersten Hälfte seiner Schaffenszeit, geschichtliche Stoffe aufgegriffen und z. T. auch ausgeführt hat [4]). Wie hätte er auch in Wirklichkeit darauf verzichten wollen und können, die „Atmosphäre der Zeiten“, natürlich in jenem weiteren Sinne verstanden, mit einzufangen, die es nach Hebbels Wort „zur Anschauung zu bringen gilt“! Ist es nicht ihm gerade in allen seinen Werken meisterlich gelungen — am meisterlichsten vielleicht in den „Meistersingern“ —, „Atmosphäre“ deutscher Vergangenheit zu geben? Und schwingt nicht in all seinen der Sage und dem Mythos stofflich entnommenen Tondramen, sei es beim „Sängerkrieg auf der Wartburg“ oder im „Tristan“, beim „Lohengrin“ oder auch noch im „Parsifal“ etwas von jenem mittelalterlichen Zauber im Sinne jenes historischen, die Zeit durchwehenden Hauches mit? — Andrerseits hat auch Hebbel wiederholt sagenhafte und mythologische Stoffe zu Dramen gestaltet; denken wir nur an die „Genoveva“, den „Gyges“, die „Nibelungen“!

Ist nicht somit der Mythos der Geschichte aufs engste verwandt, als der Ahn gleichsam der Geschichte, als die umfassendere, vom Stofflichen und Materiellen noch stärker befreite, ins Höhere, ins „Reinmenschliche“ gehobene Form der Geschichte anzusehen; und ist nicht diese Forderung der Verwendung des Mythos zur Gestaltung im Drama nur eine letzte, zu Ende gedachte Folgerung Wagners gegenüber Hebbel?

Es ist also anscheinend der Betonung dieser verschiedenen Stoffwahl durch Hebbel und Wagner kein allzugroßes Gewicht beizulegen, und die Tatsache, daß beide Meister diesen Gesichtspunkt auf Grund ihrer Theorien gewissermaßen zum Anlaß gegenseitiger Polemik ausnutzen, möchte zunächst die Beweiskraft für jene in dieser Grundsätzlichkeit durchaus bestehende Verwandtschaft nur bestärken.

Aber wir müssen diese Verschiedenheit zwischen Hebbel und

---

[3]) W. s. S. IV, 48/49.

[4]) Wir verweisen auf den „Rienzi“, die „Sarazenin“ (Manfred) und „Friedrich der Rotbart“, Werke, die freilich, mit Ausnahme des „Rienzi“, bald nach Ergreifung des Stoffes hinter der Bevorzugung sagengeschichtlicher und mythologischer Stoffe — im ersten Falle des ‚Tannhäuser“, im zweiten der Ausführung des „Ring des Nibelungen“ — zurücktreten mußten.

Wagner richtig verstehen. Dieser Gegensatz ist, wie wir meinen, bisher nirgends an seiner Wurzel erfaßt worden. Daß Hebbel die Geschichte, Wagner den Mythos als Stoff bevorzugt, scheint uns zunächst unwesentlich [5]). Dieser Gegensatz wirkt sich erst in späterer Hinsicht entscheidend aus. Es ist hier wie stets: der Stoff ist nur Gefäß für den Gehalt, die Weltanschauung, die an der Materie gewissermaßen dichterische Verklärung und Bildwerdung erfährt. Auf der anderen Seite ist aber auch diese Stoffwahl selbst wiederum mit durch die Weltanschauung beeinflußt und durch den Zweck ihrer Gestaltung, ihrer Ausdrucksgebung und das Ziel ihrer besonderen, beabsichtigten Wirkung; das soll bedeuten: nicht jeder Gegenstand ist dazu angetan, Gewandung eines bedeutenden Gehaltes, einer bestimmten Weltanschauung zu sein. Zum anderen ist nicht jede Weltanschauung dazu angetan, jeder Form den Gehalt zu geben. Das erstere geht auf den materiellen Inhalt, das zweite auf dessen sinnkünstlerische Formung. Nicht also der Unterschied der Stoffwahl als solcher bezeichnet die Verschiedenheit der Hebbelschen und Wagnerschen Kunst- und Weltanschauung, sondern die Verwurzelung dieser Stoffwahl in verschiedenen Bereichen ihres Kunst- und Weltbildes. Hebbel kommt vom Gehalt zur Gestalt; Wagner kommt von der Gestalt zum Gehalt.

Das nächste Kapitel wird wesentlich zu zeigen haben, wie bei Wagner die Stoffwahl des Mythos zutiefst in seiner ausdruckskünstlerischen Einstellung und Motivierung begründet ist; ein näheres Eingehen auf den Mythos wird aus diesem Grunde erst in späterem Zusammenhange angebracht erscheinen. Hier kommt es auf eine Vergleichung des Weltbildes Hebbels und Wagners an, soweit ihre Kunst und ihre kunsttheoretischen Betrachtungen es uns verkünden, um festzustellen, wie weit sich auch hier verwandte Seiten aufweisen lassen.

Wenn im folgenden zunächst versucht werden soll, in kurzer Skizze ein Bild derjenigen herrschenden geistigen Strömungen des 19. Jahrhunderts zu geben, innerhalb deren das Weltbild Friedrich Hebbels und Richard Wagners erwuchs, so stehen wir in Gefahr, mit dieser Betrachtung den eigentlichen Rahmen dieser Arbeit zu sprengen; doch das Ergebnis der vorliegenden Untersuchung würde un-

[5]) Die Stoffkreise, die Hebbel und Wagner „bearbeiten", weichen nur wenig von einander ab; ja, es läßt sich sogar eine gewisse Gemeinschaft ihrer Stoffwahl aufzeigen. Den Nibelungenstoff haben beide Meister, wenngleich von zeitlich und örtlich verschiedenen Sagenkreisen ausgehend, behandelt; auch sonst begegnen sie sich in der Stoffwahl für ihre künstlerische Gestaltung noch zweimal am gleichen Gegenstande: beide planten vorübergehend, „Achilles", den Helden der Homerischen Welt, — Hebbel im Jahre 1863, Wagner im Jahre 1849 — zum Dramenhelden zu gestalten. Und in dem gleichen Stoffkreis begegnen sich Hebbel und Wagner ein drittes Mal, als Hebbel sich (1842/44) mit dem „Christus", Wagner (1848) sich mit seinem „Jesus von Nazareth" als Dramenvorwürfen befaßten.

vollständig scheinen, wenn wir uns nicht bei aller sorgsamen Einzelbetrachtung stets den Blick für die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge offen hielten.

Wie das literarische Kunstwerk seit der Zeit der deutschen Klassik allmählich im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Verfall oder, richtiger, in Zerfall geriet, indem das Ethos für den wahren Gehalt verloren ging und im übrigen Gehalt und Form auseinanderfielen, so ist auch auf dem Gebiete der Weltanschauungen ein ähnlicher Abfall von der klassischen Höhe, ein ganz ähnlicher Zerfall festzustellen.

Natur und Geist, die in Kant, dem größten Philosophen deutscher Zunge, gleichermaßen ihre Berücksichtigung, ihre Einheit gefunden hatten, freilich unter stärkster Hervorkehrung der sittlich freien Entscheidung im Bereich des Praktischen, die der entscheidenden Stimme der Vernunft vorbehalten blieb, fielen auseinander.

Die Weltbild-Errichter der Folgezeit dagegen suchten in künstlicher Weise allein dem Geist oder allein der Natur eine Herrschaft zu errichten, wobei freilich, wie leicht zu vermuten, die Mittel zu dieser Machtergreifung nicht immer unanfechtbar waren. Denn wie will man ein Weltbild, das allein von den Gesetzen der Natur beherrscht wird, anders aufrichten als durch die Tätigkeit des Geistes? Und wie ist es möglich, ein Weltbild aufzubauen, in welchem der Geist allein waltet, indem er sich nicht die dem Naturgeschehen allein eigenen Gesetze in ihrer Unerbittlichkeit und Unentrinnbarkeit anmaßt? „Wenn der Weg des Geistes durch die Weltgeschichte derart notwendige und vorgezeichnete Bahnen einschlägt, wie Hegel es verficht, dann bleibt dem Menschen nicht wesentlich mehr Bewegungsfreiheit als in der Weltbetrachtung des Materialismus“ [6]). „Nicht rasches Aburteilen, nur gerechte Würdigung bewahrt vor Abwegen“ [7]). Durch diese kurzen Andeutungen ist im Grunde die Atmosphäre angedeutet, die die Zeit des Schaffens Hebbels und Wagners erfüllte. Doch wollen wir dieses Bild noch etwas deutlicher ausführen und erweitern.

Die Zeit zwischen 1830 und 1870 ist durch dieses Widerspiel der beiden Kräfte „Geist“ und „Natur“ gekennzeichnet. Feuerbach, den Windelband einmal den „Zwillingsbruder des dialektischen Idealismus“ Hegels genannt hat [8]), ist, so kann man auch sagen, nur ein Hegel mit umgekehrtem Vorzeichen. „Mit derselben Dialektik, die von Hegel benutzt worden war, den Geist zur Weltursache und zum Weltenlenker zu machen, erhob um 1830 Feuerbach, Hegels Schüler,

---

[6]) Oskar Walzel: Die Geistesströmungen des 19. Jahrhunderts, erschienen in „Deutschkundliche Bücherei“, Leipzig 1929, S. 9.

[7]) Ebendort S. 6.

[8]) Wilhelm Windelband: Die Geschichte der neueren Philosophie in ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Kultur und den besonderen Wissenschaften. 5. Aufl., Leipzig 1911, 2. Bd., S. 393.

die Materie zu gleicher Bedeutung“ [9]). Was für Hegel der Geist, ist für Feuerbach die sinnliche Wirklichkeit. Wird bei Hegel die Idee vergottet, fällt sie in ihrer Absolutheit mit der Gottheit zusammen, bei Feuerbach wird die Welt gleichsam entgottet; auf religiöses Christentum will man Verzicht leisten. Man denke hier auch an D. Fr. Strauß wie überhaupt an die sog. „Hegelsche Linke“. Dieser Abkehr von Tradition und den überkommenen Werten, vor allem in der Auffassung von Staat und Religion, huldigten ja auch vielfach die Jungdeutschen. Hiermit haben wir die zwei wirklichkeitsnahen Stränge berührt, die, an ihren Enden eng miteinander verflochten, das 19. Jahrhundert durchzogen. Eine dritte, gleichfalls äußerst wirksame Kraft aber, die betonter in die Transzendenz weist und von dieser platten Wirklichkeit fortdrängt, ist Schopenhauer. Seine Wirkung setzt erst verhältnismäßig spät, um 1860 herum, ein. Dennoch — sein Hauptwerk war ja schon 1819 erschienen —, ihm verwandter Geist hatte auch schon vor 1860 andere Männer berührt; davon zeugen u. a. Hebbel und Wagner in gleicher Weise; und jene anderen, meist Künstler, hatten ähnliche Gedanken, eben nur in ihrer bildgestaltenden Sprache, die darum gedanklich oft schwerer faßbar, zum Ausdruck gebracht. Der Pessimismus Schopenhauers und seiner Epigonen ist aus dem Weltgefühl der Unbefriedigtheit seiner Zeit geboren; es ist der ins Metaphysische gehobene Weltschmerz des 19. Jahrhunderts. Pessimismus, Altruismus und Nirvana kann man als die Kennworte der Schopenhauerschen Philosophie hinstellen; d. i. mit anderen Worten: Weltverneinung, Mitleidsethik und Entpersönlichung. Gemeinsam aber ist dem Weltsystem Hegels und Schopenhauers die „Energie ihres anthropozentrischen Denkens: sie halten in irgendeinem Sinne den Menschen für den Mittelpunkt der Erfahrungswelt, mindestens für deren charakteristischste Ausgestaltung“ [10]).

Diese knappen Andeutungen müssen genügen. Hegel sowie seine „reziproken Wertverkünder“ und Schopenhauer sind die bedeutsamsten und wirksamsten Philosophen des 19. Jahrhunderts, d. h. zugleich: in ihnen hat der Geist des 19. Jahrhunderts am deutlichsten in gedanklich geklärter, philosophisch-abstrakter Form Ausdruck gefunden. Diesen beiden Richtungen oder, vorsichtiger ausgedrückt, dem Geist dieser beiden Gesinnungen sind auch Hebbel und Wagner in ihrem Gedankengut am meisten verpflichtet.

Wäre es die alleinige Aufgabe unserer Untersuchung, die geistige, weltanschauliche Verwandtschaft Richard Wagners und Friedrich Hebbels zu untersuchen, so könnten wir sagen und darlegen: Hebbel und Wagner in Beziehung zu einander setzen, heißt die Verwandt-

[9]) O. Walzel, a. a. O., S. 22.

[10]) Walter Frost: Hegels Ästhetik. Die bedeutendste Kunstphilosophie der neueren Zeit in ihrer Beziehung zum modernen Menschen. München 1928, S. 20.

schaft Hegels und Schopenhauers aufzeigen. Da diese Betrachtung nur Bestandteil einer anderen Untersuchung ist, muß auf die Behandlung der Abhängigkeit oder auch nur der Beziehungen zu Hegel (oder Feuerbach) und Schopenhauer im einzelnen verzichtet werden. Die gemachten Andeutungen aber schienen nötig, um jenen geistesgeschichtlichen Rahmen festzuhalten, in den Hebbel und Wagner sich einordnen.

Vergleichen wir Hebbels und Wagners Kunstanschauungen im Zusammenhange ihres Weltbildes miteinander, so ergibt sich zunächst eben jene durch den Geist der Zeit in erster Linie begründete geistige Verwandtschaft, auf die wir vordeutend hinwiesen; wir dürfen aber ebensowenig vergessen, von vornherein diese grundsätzlichen Verschiedenheiten hervorzuheben:

Während wir bei Wagner eine Reihe verschiedener Stufen in der Entwicklung seines Weltbildes zu verfolgen haben, die der Entwicklung seiner künstlerischen Leistungen gewissermaßen parallel verläuft, ist Hebbels Weltanschauung sehr früh in ihm zur Reife, ja, man darf sagen, zu steter Festigkeit gediehen.

Und noch ein zweiter Unterschied ist herauszustellen: Diese Kunstanschauung wurzelt bei Hebbel unmittelbar in seiner Weltanschauung; sie bildet mit ihr eine Einheit. Sein Kunstbegriff, seine Schau vom Drama, wird hier zum Spiegelbild, zum Abbild seiner Weltauffassung. „Zu mir hat Welt und Leben nur durch die Kunst ein Organ“ [11]), sagt Hebbel. Bei Wagner hingegen kommt die Weltanschauung gleichsam zu dem Kunstwerke hinzu; sie wird in gewissem Grade zum Mittel, an dem oder zur Art, in der sich die Gestaltung des Kunstwerkes vollzieht.

Zum Ausgangspunkt unserer Darlegung dienen uns für Hebbel wie für Wagner in erster Linie ihre theoretischen Äußerungen; dennoch werden in diesem Teil der Darstellung Hinweise auf die Werke beider Meister, namentlich bei Wagner, nicht zu umgehen sein.

„Und ist ein bloßer Durchgang denn mein Leben
Durch Deinen Tempel, herrliche Natur,
So ward mir doch ein schöner Trieb gegeben,
Vom Höchsten zu erforschen jede Spur,
So tränkt mich doch, bin ich auch selbst vergänglich,
Ein Quell, der ewig ist und überschwänglich!“

(Hebbel, Tageb. I, 1154)

Das Leben erscheint Hebbel — das hatten wir bereits früher angedeutet — in zweierlei Gestalt: als Sein und als Werden, zwei Er-

[11]) H. Tb. I, 417.

scheinungsweisen, die uns das Leben in jedem Augenblicke, wo wir uns seiner bewußt werden, vorführt. Diese zwei Erscheinungsweisen des Lebens bestehen aber nicht in friedlichem Nebeneinander, sondern in fester Verschlingung, in hartem Kampfe miteinander, und jener Spannungs- und Krisenzustand zwischen Sein und Werden ist das Moment, das der gestaltenden Kunst, namentlich dem Drama, die geeignetste Grundlage bietet, durch die es zum Abbild des Lebens selbst werden kann. Diese Krise tritt in ihrer fast metaphysischen Bedeutung am deutlichsten in Erscheinung an den großen Wendepunkten der Geschichte; aber sie ist auch Ausdruck des greifbaren alltäglichsten Lebens selbst. Von der Bedeutung dieser Krise aus ist das Weltbild Hebbels in jeglicher Hinsicht am klarsten zu erfassen; sie ist der Kernpunkt seines Weltbildes.

Der Prozeß zwischen Seiendem und Werdendem tritt in Erscheinung an dem Verhältnis von Einzelwesen und Gemeinschaft, d. h. dem Ganzen, in dem es steht. „Alles Leben ist Kampf des Individuellen mit dem Universum“ [12]). In stetem Drang, sich vom Ganzen loszulösen, sucht das Individuum Selbständigkeit, Eigenexistenz zu erlangen. Der Lebenstrieb in ihm spricht sich hierin aus; es ist das Gesetz, unter dem es steht. Aber dieses Loslösen, dieses fast notwendige Streben nach Vereinzelung und Gegenüberstellung zum Ganzen, dieser „Individuationsprozeß“ ist Sünde und Schuld dem Universum gegenüber. Diese Schuld trifft das Individuum nicht in moralisch-ethischem Sinne, sondern sie ist sein Schicksal, welches das Leben mit sich führt, indem es die Lebenden zum Handeln zwingt. Der Tod allein, der Untergang, kann als vollwertige Sühne dem Ganzen gegenüber diese tragische Schuld aufheben. „Was wir Leben nennen, das ist die Vermessenheit eines Teils, dem Ganzen gegenüber“ [13]). „Leben ist der Versuch des trotzig-widerspenstigen Teils, sich vom Ganzen loszureißen und für sich zu existieren, ein Versuch, der solange glückt, als die dem Ganzen durch die individ. Absonderung geraubte Kraft ausreicht“ [14]). Dieser unvermeidliche Gegensatz ist für Hebbel von geradezu metaphysischer Bedeutung, er wird ihm zu „der Idee“. „Der Dualismus“, heißt es an einer Stelle seines Tagebuches, „geht durch alle uns're Anschauungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unseres Seins hindurch und er selbst ist uns're höchste, letzte Idee. Wir haben ganz und gar außer ihm keine Grund-Idee. Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit, Zeit und Ewigkeit, wie Eins sich gegen das Andere abschattet, können wir uns denken und vorstellen, aber nicht das, was als Gemeinsames, Lösendes und Versöhnendes hinter diesen gespaltenen Zweiheiten liegt“ [15]).

[12]) H. Tb. II, 2129.
[13]) H. Tb. II, 2440.
[14]) H. Tb. II, 2262.
[15]) H. Tb. II, 2197.

Die Kraft des Werdenden kommt zum Ausdruck durch den treibenden und doch letztlich bleibenden Impuls des Einzelnen; bleibt doch die Idee des Individuellen bei allem Zugrundegehen der wirklichen Individuen bestehen. Die Allgemeinheit dagegen, das Ganze, hat in conreto die Tendenz des Beharrens; wie es dennoch als Idee, trotz seiner Wert- und Machtbetonung, durchaus von einer Entwicklung beherrscht wird, die ihrerseits doch nur vom Individuum her den Anstoß hierzu empfängt, wird später zutage treten. Auf diese fortgesetzte, wenn auch in diesem Sinne von Hebbel selbst nicht ausgesprochene Möglichkeit des dialektischen Umschlagens im Sinne Hegels sei durch diese Betrachtung nebenbei hingewiesen.

Die Grundstimmung eines solchen dualistischen Weltbildes muß notwendig düster, pessimistisch sein. Indem das einzelne Leben keinen Wert behält, jegliches Streben nicht etwa nur aussichtslosen Kampf, sondern notwendig Vernichtung in sich birgt, scheint es ebenso sinnlos wie trostlos. Und, in der Tat, es gibt genügend Aussprüche Hebbels, in welchen der Dichter das Leben in seiner ganzen Nichtigkeit und Wertlosigkeit vor uns hinstellt. „Man muß das Leben in seiner Nichtigkeit immer nur betrachten, wie man Essen und Trinken betrachtet, als eine lächerliche Notwendigkeit“ [16]). Häufig genug kommt einem bei der Lektüre von Hebbels Tagebüchern und Briefen die Lehre Schopenhauers in Erinnerung. Auch für Hebbel ist das Leben ein Traum, ein Gaukelspiel unserer Sinne. „Das Leben ist ein Traum, der sich selbst bezweifelt“ [17]); „man öffnet die Augen, schließt sie wieder und nimmt das, was man erblickt, hinüber in den Traum. Das ist das Leben!“ [18]) So und ähnlich lauten noch andere Worte Hebbels in seinen Tagebüchern. „Das Leben ist ein Krampf, eine Ohnmacht oder ein Opiumrausch“ [19]). Fast fehlt nur die Nennung der indischen Majavorstellung, um uns vergessen zu machen, daß wir ja Gedanken Hebbels, nicht Schopenhauers vor uns haben. Aber dieses Bild ist nur der dunkle Hintergrund, vor dem sich der Vorgang, den wir Leben nennen, abspielt. Letztlich bekennt sich Hebbel doch zu einer entschiedenen Anerkennung, einer heroischen Bejahung dieser Vorgänge.

Gewiß ist alles Leben „Raub des Einen am Anderen“ [20]), der Tod unausweichliches Los des Einzelnen; doch diese Vernichtung des Individuums ist hinzunehmen, ist anzuerkennen und zu bejahen; denn nicht um des „Einzel-Wesens“ willen ist der Mensch, sondern um seiner Idee willen, die bestehen bleibt, wenn auch der einzelne Mensch zugrunde geht. „Der Mensch ist die Continuation des Schöpfungs-

16) H. Tb. II, 1946.
17) H. Tb. II, 2490.
18) H. Tb. II, 2495.
19) H. Tb. I, 689.
20) H. Tb. II, 2303.

aktes, eine ewig werdende, nie fertige Schöpfung, die den Abschluß der Welt, ihre Erstarrung und Verstockung, verhindert“ [21]). Ja, erst im Angesicht des Todes gewinnt das Leben seinen Sinn; erst in diesem Augenblick erscheint der Sinn des Seins gleichsam in einer „Grenzsituation“, in einer „Transparenz“, die uns erkennen läßt, was es galt, als wir lebten. Der Tod wird für uns das, was unser wahres Wesen bestimmt. „Des Lebens Geburt, nicht Ende, ist der Tod“ [22]). Er wird zum „Grundstein eines neuen Lebens“ [23]).

Das Leben ist also ein Besitz, den wir lebend erringen müssen; es muß erkämpft werden durch Opfer, die die Gemeinschaft, das Universum, von uns heischt. Der Einzelne mag das Dasein durch noch so schwere Opfer erkaufen, die Welt muß bestehen. „Es gibt nur eine Notwendigkeit, die, daß die Welt besteht, wie es aber den Individuen darin ergeht, ist gleichgültig, ein Mensch, der sich in Leid verzehrt und ein Blatt, das vor der Zeit verwelkt, sind vor der höchsten Macht gleich viel und so wenig dies Blatt, als Blatt, für sein Welken eine Entschädigung erhält oder auch erhalten kann, so wenig der Mensch für sein Leiden, der Baum hat der Blätter im Überfluß und die Welt der Menschen“ [24]).

Doch auch das Individuum selbst hat genug Grund, dieses Dasein anzuerkennen und ihm Wert zu verleihen. Seinen Daseinswert kann und soll es in erster Linie darin sehen, Glied der Gemeinschaft, Stufe der Entwicklung, Förderer des Lebensprozesses zu sein. So bleibt Hebbel nicht auf der Stufe eines stumpfen, unfruchtbaren Pessimismus, wie wir ihn anfangs zu skizzieren hatten, stehen; sondern trotz aller Finsternis und allen Ungemachs, die das Sein beherrschen, trotz aller Schmerzen, die die Zahl der Freuden so sehr überwiegt, ist dieses Leben zu erkämpfen und zu bejahen. „Wirb um das Leben“, schreibt Hebbel im August 1839 zu Hamburg in sein Tagebuch, „es ist dir ebenso wenig geschenkt, wie ein anderes Gut“ [25]). Als Gut, als kostbarer Besitz also wird dieses vorübergehende Dasein des Menschen anerkannt. Und nur wenig später lesen wir: „Gibt es denn wirklich ein Gut, das höheren Wert hat, als das Leben selbst? ... Das Leben bringt jedes Gut, und die meisten Güter (vielleicht alle) haben nur Wert in ihrem Verhältnis zum Leben“ [26]).

Über Schopenhauer zu Hegel, so hatten wir an früherer Stelle die Entwicklung des Hebbelschen Weltbildes zu kennzeichnen versucht; jener Satz wird inzwischen seine Erläuterung erfahren haben.

Düster und hart ließ das Schicksal das Leben des Dichters begin-

---

[21]) H. Tb. I, 1364.
[22]) H. Tb. I, 476.
[23]) H. Tb. I, 374.
[24]) H. Tb. II, 2881.
[25]) H. Tb. I, 1626.
[26]) H. Tb. I, 1686a; vgl. Tb. II, 2524.

nen; und wie er nach seinem eigenen Bekenntnis das ganze Leben hindurch die Folgen der Qualen und Entbehrungen der Jugendjahre in schmerzlicher und bedrückender Weise empfunden hat, so ist auch der Ausgangspunkt seiner Weltbetrachtung, die Unterlage gleichsam, die er erst, wie eine noch unbemalte Fläche, mit Gestalten zu beleben hatte, durch die gleiche düstere Stimmung gekennzeichnet; aber trotzig und wuchtig, herb und charaktervoll, wie es Hebbel selbst allmählich das Leben zu bemeistern gelang, so geriet ihm schon früh auch die Gestaltung seines Lebensbildes, wahrhaft ein Abbild seines Lebens und seiner Kunst, die ihm nur „die Symbolisierung" seines „Innern ... durch Wort und Schrift" [27]) bedeutete. Die heroische Bejahung des individuellen Lebens, auch oder erst recht, wo sie Aufopferung, Untergang fordert, haben wir hervorgehoben. „Die Fliege, die im Begatten stirbt, das schönste Symbol des Lebens. All sein Dasein nur ein Vorbereiten auf den höchsten Moment; in diesem Moment die Auflösung, aber nicht, ohne den Funken auf ein neues Geschöpf zu vererben; so eine unendliche Kette, die immer nur bis zum Genuß führt, niemals über ihn hinaus" [28]). Mag diese bezeichnende Stelle aus Hebbels Tagebüchern noch einmal uns jene Bedeutung des Einzelnen im Lebensablauf der Menschheit vergegenwärtigen; sie erschließt uns wie diese ganze Betrachtung zugleich das Verständnis der besonderen Stellung der Geschichte im Welt- und Kunstbild Hebbels, die Geschichte nur als ein ins Großzeitliche gehobener Ablauf individuellen Lebens gesehen. Zum anderen aber ist dieses Leben, auch vom Individuum her gesehen, um seiner selbst willen zu bejahen. Denn dieses Leben, d. h. diese notwendige Auseinandersetzung jedes einzelnen von uns mit dem, was wir nicht sind, mit der Umwelt, dem Universum, bietet uns ja die Gelegenheit, wir selbst zu sein. Hebbel berührt sich hier in mannigfacher Hinsicht mit der modernen Existenzphilosophie; wir denken vor allem an Gedanken von Karl Jaspers. Bei diesem Jasagen im geeigneten Augenblick, im Zugreifen bei einer, wie es scheinen mag, nur zufälligen Situation, haben wir unseren Wert zu prüfen, unser Selbst zu beweisen. „Das Leben ist nie Etwas, es ist nur die Gelegenheit zu Etwas" [29]). Es ist ein fortgesetztes Dahinströmen ohne Ende, ein „ewiges Werden" [30]).

So verschieden auf den ersten Blick in seiner ganzen Anlage und Entwicklung das Weltbild Wagners von demjenigen Hebbels erscheint, auch hier ergibt sich bei näherem Hinsehen durchaus eine Ebene, in der beide Meister sich begegnen.

Man hat Wagners Entwicklung oftmals unter dem Gesichtspunkt

[27]) H. Tb. I, 747.
[28]) H. Tb. II, 2550.
[29]) H. Tb. I, 1854.
[30]) H. Tb. II, 2005.

mehrfacher Entwicklungsstufen betrachtet, für deren verschiedene Ansetzung man mannigfache Anhaltspunkte, sei es von mehr äußerlicher oder mehr innerer Bedeutung, geltend machte. Daß einer solchen Periodisierung gerade in dem Entwicklungsgange Richard Wagners eine tiefe Berechtigung zukommt, ist zweifellos. Es besteht hierin ohne Zweifel ein Gegensatz zu der Einheit und Geschlossenheit in dem System Hebbels, von dem E. Dosenheimer sagt: „Diese Einheitlichkeit, wenn nicht gar dieser Mangel an Entwicklung ist einzig; eine Entwicklung, die aus einem Punkte heraus ganz nur in die Tiefe, durchaus nicht in die Breite geht“ [31]). Wenn wir demgegenüber nunmehr die einzelnen Phasen in der geistigen Entwicklung Wagners ins Auge fassen wollen, so ist hierbei, wie bei allen derartigen Einteilungsversuchen, zu beachten: „Es findet kein plötzlicher Sprung aus der einen Periode in die andere statt, sondern eine stetige Erweiterung und Heranreifung gewisser schon im Kerne vorhandenen Einzelmomente bedingt den allmählichen Übergang zu neuen Phasen und Formen der Totalanschauung. So vollzieht sich die Entwicklung der Weltanschauung ganzer Geschichtsperioden in gleichem allmählichen Wachstum wie der Gang der Weltanschauung einer sich stark entwickelnden individuellen Persönlichkeit“ [32]). Zum anderen ist bei Anerkennung solcher Entwicklungsphasen darauf hinzuweisen: Nichts entsteht, was nicht im Keim schon angedeutet ist. Bei aller Entwicklung, die jeder Mensch durchmacht, ist die Grundanlage irgendwie gegeben; und sie bleibt bestehen, wie und wann auch immer aus irgendwelchem Anlaß ein plötzlicher Wechsel, eine auffallende Abkehr von einer früheren Gesinnung einzutreten scheint, die diese Grundanlage hinter anderen Erscheinungsformen verdeckt. Diese Grundstruktur im Weltbilde Richard Wagners hervorzuheben, wird auch unsere Aufgabe sein.

Drei Phasen läßt die Entwicklung des Wagnerschen Weltbildes in seinen Schriften und Werken erkennen: die erste reicht bis zum Jahre 1848, die zweite erstreckt sich über die Jahre 1848 bis 1854, die dritte umfaßt die letzten drei Jahrzehnte seines Schaffens [33]).

---

[31]) Elise Dosenheimer: Friedrich Hebbels Auffassung vom Staat. Leipzig 1912. S. 5.

[32]) Hugo Dinger: Richard Wagners geistige Entwicklung. Leipzig 1892. Seite 1.

[33]) Gegenüber Dingers „Periodisierung“ des Wagnerschen Entwicklungsganges in seinem (im einzelnen trefflichen) Wagnerbuche ist folgender Einwand gegen Anlage und Disposition desselben zu erheben. Er unterscheidet im Grunde in Wagners Entwicklung nur zwei Hauptperioden (vgl. S. 24):

I. Hauptperiode: Die Entwicklung Wagners aus dem Konventionellen zur vollen Selbständigkeit (d. h. bis zum Jahre 1849).

II. Hauptperiode: Die volle künstlerische Selbständigkeit (d. h. die Jahre 1849—1883).

Diese Einteilung hat ohne Zweifel an sich eine gewisse Berechtigung; doch

Den Grundzug des Weltbildes Richard Wagners, wie er in seinen Werken zutage tritt, kann man als dualistisch-metaphysisch bezeichnen; und Schopenhauerschen Geist oder, besser, Schopenhauer verwandten Geist atmet sein Schaffen von Anfang an, längst, bevor er das Werk dieses Philosophen kennen lernte [34]).

Der erste Abschnitt seiner Entwicklung umfaßt die Werke von den „Feen" bis zum „Lohengrin". Wagners Denken in diesem Zeitraum ist pessimistisch-metaphysisch gehalten; ein traditioneller „bürgerlicher Theismus, mit bürgerlicher Trennung von ‚Himmel' und ‚Erde', vom allgemeinen Bewußtsein überkommen und ohne individuelle Vertiefung kritiklos übernommen" [35]), besser, ein Wurzeln in romantisch-christlichem Mystizismus gibt diesem Denken das besondere Gepräge. Die Welt ist ein Jammertal, von welchem Erlösung zu finden, allein der wahre Sinn des Lebens sein kann. Diese im einzelnen philosophisch noch unsicher begründete Auffassung hindert freilich nicht, auch dem Diesseits sein Recht zu lassen; wir denken an das „Liebesverbot", ein künstlerisches Zugeständnis an Ideen der Julirevolution und des Jungen Deutschland, in dichterischer Gestaltung wie musikalischer Formgebung noch gleichermaßen abhängig von fremden, nicht deutschen Vorbildern; wir dürfen in gewissem Sinne auch an den „Tannhäuser" denken, der durchaus nicht im Sinne einer einseitigen Verherrlichung der hohen, geistigen Liebe Tannhäusers zu Elisabeth zu verstehen ist. Dennoch: der Grundzug der Wagnerschen Weltanschauung ist auf Erlösung gerichtet, auf das Jenseits, das, im christlichen Sinne, von der sündhaften Welt des Diesseits befreit und

---

kann sie leitender Maßstab nur für die formkünstlerische, nicht für die weltanschauliche Entwicklung sein, auf die es Dinger dem Titel seines Buches nach doch wesentlich ankommt. Von Einzelheiten abgesehen, läßt sich, wenn man die Dingersche Zweiteilung der Betrachtung von Wagners Entwicklung zugrundelegt, sagen: Kennzeichnend für die 1. Periode (bis 1849) ist ein Gleichbleiben des Weltbildes R. Wagners, aber ein Wechsel in der künstlerischen Anschauung und im Stil der künstlerischen Leistung; kennzeichnend für die 2. ist ein Festlegen der Wagnerischen Anschauungen vom Kunstwerk, dagegen ein radikaler Wechsel innerhalb der Ausgestaltung seines Weltbildes. Da aber hier — wie auch bei Dinger — die Entwicklung des Weltbildes im Vordergrund der Betrachtung steht, so scheint uns eine Dreiteilung dieses Entwicklungsganges, die auch den Wandel der Weltanschauung innerhalb dieser zweiten Phase (nach Dinger) berücksichtigt, gerechtfertigter.

Und noch ein zweiter Einwand ist, wie uns scheint, gegen die Dingersche Arbeit zu erheben: gegen die Überwertung des radikalen Umschwunges der Wagnerschen Gesinnung durch den Einfluß Schopenhauers. Doch wird dieses Problem im Rahmen der eigentlichen Untersuchung seine Erörterung finden.

[34]) Als Wagner im Jahre 1854 durch Herwegh auf die Philosophie Schopenhauers hingewiesen wurde, war ein großer Teil seiner Werke, die Nibelungen-Dichtung vor allem, die mit am stärksten von Wagners Werken der Schopenhauerschen Philosophie verwandte Gedanken enthält, längst beendet.

[35]) Dinger, S. 26.

zu Gott, zur himmlischen Seligkeit führt. Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Weltbild dualistisch-metaphysischer Prägung der Kunst, der Musik vor allem zu, die gleichsam eine „mystische Vermittlung" zwischen beiden Regionen, der irdischen wie der himmlischen Welt darstellt. Welche beträchtliche Rolle in den Werken der Frühzeit dem Gebet zukommt, hat Dinger nachdrücklich hervorgehoben und ausgeführt [36]). So sind denn die höchsten Ideale Wagners bereits in dieser Zeit: Erlösung, Überwindung, Entsagung. Dieser Standpunkt wurde — das kann nicht stark genug betont werden — völlig unabhängig von Schopenhauer gewonnen. Zu dem gleichen Ausgangspunkt kehrte Wagner später, in der 3. Stufe seiner Entwicklung, zurück; erst zu dieser Zeit kann von einer starken, vorsichtiger ausgedrückt, von einer verstärkenden Wirkung Schopenhauers auf Wagner, aber auch dann noch nicht von einer Abhängigkeit von oder gar völligen Übereinstimmung mit Schopenhauer die Rede sein.

In der zweiten Epoche steht Wagner unter dem Einfluß der sog. Hegelschen Linken, vor allem durch Ludwig Feuerbach, Röckel, Ruge, Bakunin u. a. Wagner ist in diesem Zeitabschnitt überwiegend diesseitsbejahend, optimistisch gestimmt. Es ist interessant, festzustellen, wie man diesen Zeitraum von rund sechs Jahren in seiner Entwicklung in der Forschung einerseits mehr als Episode, andrerseits als entscheidendste Entwicklungsstufe bezeichnet hat; letztere Auffassung wird namentlich durch Dinger vertreten. Er nennt diese zweite Periode „die entscheidendste, die wichtigste im Leben des Künstlers" [37]). Freilich geht er darin zu weit, nachher die dritte Phase als eine vollständige Umkehr in Wagners Entwicklung zu betrachten. Wenn Dinger meint: „Wie mit sengendem Blitz war alles, was früher Charakteristikum seiner Weltanschauung gewesen, vernichtet" [38]), so schießt er entschieden über das Ziel hinaus; diese zweite Phase hat durchaus, wie wir sehen werden, in der dritten, letzten Zeit von Wagners Entwicklung ihre Spuren hinterlassen.

Diese Jahre von 1848 bis 1854 sind vor allem die schriftstellerischen Jahre Wagners, in denen er die wichtigsten seiner kunsttheoretischen Schriften, „Die Kunst und die Revolution", „Das Kunstwerk der Zukunft", „Oper und Drama", ferner „Eine Mitteilung an meine Freunde", „Ein Theater in Zürich" u. a. verfaßte; von den fertig ge-

---

[36]) Dinger, S. 27 ff.
[37]) Dinger, S. 255.
[38]) Dinger, S. 328; Dinger selbst widerlegt an einer etwas späteren Stelle seines Buches (S. 330) die Schärfe dieser Formulierung durch Wiedergabe einiger Worte Wagners aus einem Briefe an Liszt, in denen der Meister selbst über die Bedeutung Schopenhauers für seine Entwicklung spricht.

wordenen Dichtungen fällt der „Ring des Nibelungen" (1853 zuerst im Druck erschienen) in diesen Zeitraum.

Wohl ist auch jetzt noch diese Welt verderbt und schlecht; doch Wagner glaubt, auf sie wirken, sie bessern und bekehren, sie „regenerieren" zu können. Nicht mehr Erlösung vom Weltsein überhaupt, Erlösung nur von dem gegenwärtigen Krankheitszustande der Menschheit tut not. Der Optimismus, der diese Periode auszeichnet, ist keineswegs aufklärerische Selbstzufriedenheit; nein, im Gegenteil, unaufhörlich geißelt Wagner in seinen revolutionären Schriften die verderbten Zustände, die Entartung der Menschheit. Staat und Zivilisation werden zum Gegenstande heftiger Kritik, vor allem aber die eitler Gewinnsucht und liebloser Selbstsucht verfallene Kunst. Auch sie ist mit der Entartung der Menschheit entartet; um sie zu neuem Aufstieg zu führen, ist auch die Menschheit wieder aufzurichten, von dem Fluche, der auf ihr lastet, zu befreien. Dieser Fluch aber ist das Kapital, welches die Hauptschuld an der allgemeinen Lieblosigkeit trägt. Das Gemeinwohl darf von einem wahren, sittlichen Eigennutz nicht zu trennen sein; dieses soll die höchste Befriedigung für das Individuum sein, wie ja das Wohl des Ganzen schließlich dem Einzelnen selbst wiederum zugute kommt. Diese soziale Anschauung ist nur eine entsprechende Vorstellung zu Wagners Vorstellung vom Allkunstwerk, von welchem wir im nächsten Kapitel eingehender zu handeln haben werden. Die Liebe ist es vor allem, die, ganz im Sinne Ludwig Feuerbachs, Eigenwohl und Allwohl umfaßt. „Volk", sagt Wagner, „ist der Inbegriff aller derjenigen, welche e i n e g e m e i n s c h a f t l i c h e N o t e m p f i n d e n" [39]). Dieses Zukunftsbild, das Wagner vor sich sieht, das ihm ein liebevolles, selbstloses Verhalten der Menschen vor Augen stellt, dieses Wunschbild, errichtet, um die Menschheit reif zur Hervorbringung wie zum Verständnis des Allkunstwerkes der Zukunft zu machen, — Wagners ganze politische Tätigkeit wird falsch verstanden, wenn man sie nicht stets im Zusammenhang seines Kunstwollens würdigt — macht Wagner zum Kultur-, zum Menschheitsreformator, freilich auch vorübergehend zum politischen Agitator des Revolutionsjahres 1849. Eine besondere Rolle spielt in diesem Zusammenhange der Entwicklungsgedanke, der, von Hegel herrührend, Wagner während dieser mittleren Entwicklungsstufe in der Brechung Ludwig Feuerbachs beherrscht. Ihren künstlerischen Ausdruck findet diese Phase des Wagnerschen Weltbildes in seinem umfangreichsten Werke, im „Ring des Nibelungen", dessen Sinndeutung vorläufig durchaus positiv ist. Siegfried und Brünnhilde sind die Vertreter jenes neuen, künftigen Menschengeschlechtes, die in natürlicher, freier und ungebundener Liebe zu

---

[39]) W. s. S., III, 48.

einander ihre höchste Befriedigung, ihr seligstes Glück finden. Das Rheingold ist die poetische Verkörperung des Unheil stiftenden Kapitals; Alberich, der es zu seinem Besitze macht, muß auf die Liebe, in Feuerbachschem Sinne, verzichten.

Doch allmählich, mit dem Übergang zur letzten Phase, gewinnt unter dem bezwingenden Eindruck Schopenhauers die pessimistisch-metaphysische Weltansicht wieder die Oberhand. Kein völliges Abhängigwerden von Schopenhauer ist damit festzustellen; diese Tatsache wird auch durch die Momente erwiesen, in denen Wagner von Schopenhauer abweicht, auf die wir hier freilich nicht genauer eingehen können. Es besteht vielmehr jene geistige Verwandtschaft, welche über diejenige hinaus, in der alle wirklich genialen Persönlichkeiten zueinander stehen, gemeinsame Wesenszüge ihrer Persönlichkeiten verrät. Es ist so, daß Wagner durch Einblick in die Philosophie Schopenhauers sich selbst gewissermaßen erst kennen lernte. Das Verhältnis zum Urchristentum tritt — man denke an die erste Entwicklungsstufe zurück — wieder stärker in den Vordergrund; wir erinnern vor allem an den „Parsifal". Mitleid, Erlösung treten wieder als die Grundpfeiler des Wagnerschen Weltbildes in Erscheinung; gewiß auch die Grundpfeiler des Weltgebäudes, wie Schopenhauer es sah. Doch der Unterschied zwischen Schopenhauer und Wagner ist bei aller Übereinstimmung stets festzuhalten, der sich gleichsam in der stimmungsmäßigen Grundrichtung ihres Verhaltens zur Welt zu erkennen gibt: Für Schopenhauer ist die Welt abzulehnen, zu verneinen, eine Besserung gar nicht abzusehen; voller Askese ins Nirvana sich versenken, den Willen abzutöten, das ist sein Programm. Asket zu sein, liegt aber Wagner keineswegs, weder in der Theorie noch in der Praxis.

Auch bei Wagner also behält nicht — genau so wenig wie bei Hebbel — der Pessimismus das letzte Wort, wenn auch die ablehnende Grundeinstellung zur Welt seiner Weltanschauung in höherem Maße das Gepräge gibt als bei Hebbel. Es ist bezeichnend, daß das erste der auf dieser letzten Entwicklungsstufe entstandenen Werke, der „Tristan", in stärkstem Maße die verneinende, pessimistische Weltansicht Wagners verkündet; es ist das Werk, das einerseits von Wagner selbst das größte Opfer im Entsagen forderte und aus tiefstem Seelenschmerze heraus geboren ward; andrerseits stand er bei der dichterischen Konzeption dieses Werkes auch zeitlich noch am stärksten unter dem Eindruck Schopenhauers. Wie sehr Wagner auch in diesem Zeitraum mit versöhnlichem Blick der Welt sogar eine heitere Seite abgewinnen konnte, dafür sind die „Meistersinger" der schönste Beweis. Dennoch, die Sehnsucht der Welt nach Erlösung aus diesem nichtigen Dasein herrscht in dieser letzten Periode vor; die Forderung des Mitleids mit oder in diesem irdischen Seinszustande

gibt auch dem letzten Werke Richard Wagners, dem „Parsifal", das Gepräge.

Wenn wir nach diesem sehr kurzen und notwendigerweise unvollständigen Abriß der Hebbelschen und Wagnerschen Weltanschauung nunmehr in vergleichender Zusammenfassung noch einmal deren Wesen uns vergegenwärtigen, so ist zu sagen: Pessimistisch, Schopenhauerisch in hohem Grade, ist der Grundzug des Hebbelschen und Wagnerschen Weltbildes. „Die Welt ist schlecht"; „Die Welt ist schlecht dran." Beide Formulierungen sagen nicht dasselbe. „Die Welt ist schlecht", heißt, sie ist schlecht eingerichtet, oder, sie hat eine schlechte Entwicklung genommen. Dennoch liegt die Möglichkeit offen, sie durch Behebung dieses oder jenes Fehlers zu bessern, wieder gut zu machen. Oder, ist dieser Grundzug bereits als zu stark im Diesseits verwurzelt anzusehen, so ist immerhin für das außerirdische, jenseitige Leben Erlösung und Frieden zu erhoffen; hier auf Erden sucht man, die selbstsüchtigen Triebe zu bekämpfen oder vielmehr den Egoismus in jenem sittlichen Sinne zu befriedigen, der sein Glück im Mitleiden, in Selbstaufgabe oder, besser, im Selbstverzicht, im Selbst-Aufgehen in der Liebe zum anderen findet. — „Die Welt ist schlecht dran", besagt etwas ganz anderes. Hier ist das Schlechtsein, das Schlechtergehen in der Welt metaphysisch, als Schicksal des Menschen gefaßt, gegen das sich zu erheben oder gegen das wirksam handeln zu wollen, der opferfreudigen, heroischen Haltung des Einzelnen überlassen bleibt. Sein Handeln, im dramatischen Sinne als Schuld in jedem Falle zu betrachten, ist auch in gewissem Sinne eine Selbstaufgabe wie jeder Kampf des Individuums gegen das Universum.

Daß das erste dieser beiden hier entworfenen „Bilder schlechten Weltseins" der Wagnerschen, das zweite der Hebbelschen Auffassung entspricht, braucht kaum gesagt zu werden. Welches dieser beiden Ausgestaltungen dem Charakter des Dramatischen in stärkerem Maße entspricht, diese Frage wollen wir noch einen Augenblick hintanstellen.

Ohne Zweifel ist der pessimistische Grundcharakter bei Hebbel weit stärker ausgeprägt als bei Wagner. Doch, wir sahen, allein dem Pessimismus gibt weder Hebbel noch Wagner sein Recht. Nicht nur Schopenhauer, sondern auch der Einfluß Hegels hat zur Ausbildung ihres Weltbildes beigetragen. „Es ist übrigens nicht schwer zu sehen, daß unsere Zeit eine Zeit der Geburt und des Übergangs zu einer neuen Periode ist. Der Geist hat mit der bisherigen Welt seines Daseins und Vorstellens gebrochen und steht im Begriffe, es in die Vergangenheit hinabzusenken", sagt Hegel in seiner „Phänomenologie

des Geistes“ [40]). Dieser Gedanke findet sich auch in den Schriften seiner Schüler, vor allem bei Ludwig Feuerbach, wiederholt ausgesprochen [41]). Der Entwicklungsgedanke — er bedeutet doch wohl, ganz allgemein betrachtet, eine positive Einstellung zur Welt — spielt sowohl bei Wagner wie bei Hebbel eine beträchtliche Rolle.

Bei Hebbel herrscht dieser Entwicklungsgedanke in so hohem Grade vor, daß er schließlich, das Ganze seines Weltsystems als Einheit betrachtet, den Sieg davonträgt. Der pessimistische Grundzug, der in logisch-dialektischem Zusammenhange aus ebendiesem Weltbild hervorgegangen ist, der besonders in der dem Hegelschen Denken äußerst nahestehenden Geschichtsauffassung seine Wurzeln hat, weicht so schließlich einem entschiedenen Jasagen zu dem Geschehen des Diesseits. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Hebbel das Leben schließlich nicht nur als lebenswert, sondern als höchstes Gut und Aufgabe für den Menschen hinstellte. Im Zusammenhang mit dem Universum stellt jede Individuation, d. h. der Trieb, gegenüber dem Ganzen als Individuum Daseinsgeltung haben zu wollen, eine Vermessenheit dar; aber diese Vermessenheit wirkt sich nicht nur als notwendiges Opfer aus, das der Einzelne der Gemeinschaft bringt, da es ja untergehen muß, sondern als positiver Beitrag, den das Individuum gibt, um selbst mit dieser Entwicklung der Menschheit zu einer höheren Stufe im Diesseits den Weg zu bereiten.

Auch Wagner war zu allen Zeiten seines Lebens viel zu sehr ein Mann der Tatkraft und der Energie, um in asketischer Selbstaufgabe auf alles Irdische Verzicht zu leisten. Auch in den Zeiten des tiefsten Pessimismus hat Wagner sich stets als Kulturreformator gefühlt. Dennoch, in seinem Kunstwerk und in seiner Theorie herrscht das positive Moment, das Streben der irdischen Zukunft zuliebe, nur während seiner mittleren, verhältnismäßig kurzen Epoche vor, in der ursprünglichen Konzeption des „Ringes“ und auch in den „Meistersingern“. Aber, wollten wir die Wagnersche Weltanschauung in seinen Dramen zusammenfassend als Einheit würdigen: der Pessimismus überwiegt, der Verzicht, das Streben aus dieser Welt in eine metaphysische Sphäre der Erlösung.

Wenn wir schlagwortartig die Verschiedenheit im Entwicklungsgange Hebbels und Wagners umreißen wollen, so können wir sagen: Der Entwicklungsgang des Weltbildes führt bei Hebbel von Schopenhauer zu Hegel, bei Wagner von Hegel zu Schopenhauer. Wir werden diese These nach den vorangehenden Betrachtungen nicht mehr mißverstehen können. Sie spricht keine Abhängigkeit, sondern vielmehr eine geistige Verwandtschaft mit diesen Philosophen aus; ja, letztlich sollte nicht einmal die geistige Verwandtschaft mit diesen

[40]) Hegel, W. W. II, Berlin 1832, S. 10.
[41]) Vgl. Dinger, S. 258 ff.

Philosophen, sondern vielmehr diejenige mit den beiden wichtigsten geistigen Strömungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts aufgezeigt werden, als deren bedeutendste Vertreter wir jene Philosophen ansprechen dürfen.

Daß wir Hebbel und Wagner an diesen beiden maßgebenden weltanschaulich - philosophischen Richtungen nebeneinander messen können, macht einen Teil ihrer geistigen Verwandtschaft aus; die verschiedenartige Wertbetonung dieser einzelnen Richtungen durch beide Meister kennzeichnet zugleich die denkerische Verschiedenheit ihrer Anlagen, vor allem aber ihres Künstlertums. Bei Wagner herrscht das pessimistische, diesseitsverneinende Moment in der Mehrzahl seiner Dramen vor; sein Sinn ist vorzüglich auf ein Reich der Transzendenz, einer jenseitigen Sphäre, gerichtet. Bei Hebbel siegt die Anerkennung, das Jasagen zur Wirklichkeit.

Bevor wir dieses Kapitel über die sinnkünstlerischen Elemente in der Theorie Richard Wagners und Friedrich Hebbels verlassen, wollen wir noch eine Frage zu beantworten suchen: Wie verhält sich das Weltbild Wagners und Hebbels, ja der Kern aller sinnkünstlerischen Probleme im Drama, zu der Idee des Dramas, zum Begriff der dramatischen Handlung, von der wir in der Einleitung gesprochen haben? Wir werden uns hier auch auf die Werke der Meister selbst zu besinnen haben.

Ohne Zweifel befindet sich, wenn wir das sinnkünstlerische Moment ihrer Werke in Betracht ziehen, Hebbel im Vorsprung. Wir dürfen diese Tatsache folgern 1.) aus der Weltanschauung Hebbels selbst, 2.) aus der Stoffwahl und Stoffgestaltung seiner Werke, welche beide aufs engste miteinander zusammenhängen. Man kann sagen, daß die Hebbelsche Weltanschauung, zur künstlerischen Anschauung geformt, zum Drama geradezu vorbestimmt erscheint. Das Drama ist, wie in der allgemeinen Einleitung näher ausgeführt wurde, als die Kunstgattung anzusehen, welche innerhalb einer begrenzten Welt höchste Aktivität und Bewegung vorführt, deren treibende Kraft von einem tragischen Helden ausgeht, der auf seine Umwelt Einfluß zu gewinnen, sie zu gestalten bemüht ist, dessen Streben aber an den entgegenstehenden Umständen scheitert oder (im Schauspiel) sich bestenfalls gegen diese behauptet. Alle diese allgemeinsten Beobachtungen, abgeleitet von den bedeutendsten Erscheinungen in der Geschichte der Gattung (antikes Drama, Shakespeare, deutsche Klassik, Kleist), finden wir in Hebbels kunsttheoretischen Anschauungen bestätigt und im einzelnen durch die besonderen Kennzeichen seines Weltbildes bereichert.

Wie hat diese im einzelnen also durchaus dramatische Weltanschauung Gestaltung in Hebbels Dramen gefunden? Zum zeitlichen

Hintergrund seiner Dramen wählt Hebbel vielfach Epochen, die selbst einen Wendepunkt in der geschichtlichen Entwicklung bedeuten, die diesen Übergang, die kämpferische Auseinandersetzung zweier zeitlich einander ablösender Geistesmächte am schärfsten kennzeichnen. Die Geschichte beherrscht das Drama als „Atmosphäre", als „Ideenhintergrund", wie eine Gebirgskette, die das Bild einer Landschaft gegen den Horizont abschließt, um ein Gleichnis Hebbels aus einem Briefe an Uechtritz wiederzugeben [42]). Und diese geschichtlichen, auch sagengeschichtlichen Gestalten, die Helden des Hebbelschen Dramas, — meist sind sie gleichsam zu früh erwacht, sie haben bereits das Heraufkommen der neuen Entwicklungsstufe vernommen, ehe die Allgemeinheit von der „Erneuerung" Besitz ergriffen hat. Diese Wendepunkte der Geschichte führen den Entwicklungsprozeß der Menschheit und den urtümlichen, unausrottbaren Zwiespalt zwischen Individuum und Universum in ihm am greifbarsten vor Augen. Judith und Marianne, Kandaules und Hieram, sie alle müssen ihre Taten sühnen, da sie einen Schritt in der Entwicklung voraus taten, den sie in seiner Bedeutung noch nicht voll erkennen konnten, da die „Welt" noch einen Schritt zurück war, da sie die Warnung nicht befolgten oder nicht kannten, die da ruft: „Nur rühre nimmer an den Schlaf der Welt" (Gyges, v. 1855). Dieses sprachkünstlerische Meisterwerk aus dem „Gyges", der Monolog des letzten Herakliden Kandaules, kurz bevor er im Zweikampf mit Gyges fällt, spricht die für die meisten Hebbelschen Gestalten vielleicht bezeichnendsten Worte aus, die wegen ihrer allgemeinen Bedeutsamkeit für das Hebbelsche Drama hier wiedergegeben seien:

„Man soll nicht immer fragen:
Was ist ein Ding? Zuweilen auch: was gilt's?
Ich weiß gewiß, die Zeit wird einmal kommen,
Wo alles denkt, wie ich; was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern,
Das ewig wäre? Doch die müde Welt
Ist über diesen Dingen eingeschlafen,
Die sie in ihrem letzten Kampf errang,
Und hält sie fest. Wer sie ihr nehmen will,
Der weckt sie auf. Drum prüf' er sich vorher,
Ob er auch stark genug ist, sie zu binden,
Wenn sie, halb wachgerüttelt, um sich schlägt,
Und reich genug, ihr Höheres zu bieten,
Wenn sie den Tand unwillig fahren läßt ...."

(Gyges, v. 1807 ff.)

---

[42]) H. Br. V, 204.

Dieses Scheitern des Individuums an der Umwelt, weil sie nicht reif genug ist, es zu verstehen, oder auch, weil ihm die letzte Kraft gebricht, sich durchzusetzen, ist im höchsten Sinne dramatisch und tragisch.

Somit scheint genügend erhellt, wie eng Stoffwahl und Weltanschauung bei Hebbel miteinander zusammenhängen, wie das eine aus dem anderen unmittelbar hervorgeht und wie beide der Idee vom Drama in stärkstem Maße entgegenkommen.

Für Hebbel ist das Drama zwar die höchste Kunstform, aber er weiß auch um die Gesetze der anderen literarischen Kunstgattungen und zieht daher auch für das Drama die diesem entsprechenden Folgerungen. Für Wagner dagegen ist das Drama die Kunstform schlechthin, die Kunst an sich; die anderen Kunstformen finden bei ihm keine Berücksichtigung, sie gehen in dem Allkunstwerk auf. Nur in seinen geschichtlichen Betrachtungen nimmt er von diesen einzelnen Kunstformen Notiz. Ja, das eigentlich sinnkünstlerische Moment, der besondere Sinngehalt der dramatischen Kunstform findet in seinen theoretischen Schriften, selbst in „Oper und Drama", nur recht wenig Berücksichtigung. Sein Aspekt ist vor allem der ausdruckskünstlerische, weshalb wir auch seine stoffliche Bevorzugung des Mythos erst im nächsten Kapitel behandeln werden; denn sie ist überwiegend im Ausdruckskünstlerischen begründet. Wie sehr aber — fast ist es überflüssig, es zu sagen — dennoch auch diese Stoffwahl mit dem Sinnkünstlerischen und Weltanschaulichen zusammenhängt, erhellt daraus, daß diese Stoffwahl zum großen Teil mit die Ursache davon ist, daß wir es in Wagners Tondramen in einem letzten und tiefsten Sinne, wenigstens vom Standpunkt des Sinnkünstlerischen her gesehen, nicht immer mit dem echten Drama zu tun haben. Der Grund hierfür ergibt sich aus zwei Tatsachen: 1.) Der Stoff der Wagnerschen Tondramen ist überwiegend mittelalterlichen Sagen entnommen, die zum Teil in Liedern, jedenfalls in epischer Form überliefert sind; denken wir an den „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan" und „Parsifal" [43]). So liegt also von vornherein die Vermutung nahe, daß diese Werke Wagners auch in ihrem dramatischen Gewande noch Spuren ihrer epischen Herkunft verraten; sie wird bestärkt durch Wagners Lehre vom Allkunstwerk, vom Worttondrama, dessen wesentlichste Kennzeichen vom Ausdrucks-, nicht vom Sinnkünstlerischen her bestimmt werden. 2.) wird diese Vermutung durch die besondere Art der Wagnerschen Weltanschauung bestätigt, namentlich, wenn wir aus ihrer Entwicklung die Gedanken hervorheben, welche die Grundform sei-

[43]) Für den „Ring", der zudem der mittleren Entwicklungsstufe Wagners seine Entstehung verdankt, liegen die Umstände anders; hier griff Wagner bekanntlich auf die ältere, nordische Fassung der Überlieferung des Sagenstoffes zurück.

ner Entwicklung am entscheidendsten kennzeichnen. Es ist die in der ersten und dritten Phase der Entwicklung seines Weltbildes vorherrschende dualistisch-metaphysische, pessimistische Haltung seines Denkens, z. T. christlich religiöser Prägung. Auf die zweite, verhältnismäßig kurze optimistisch-diesseitig gerichtete, vom dramatisch-sinnkünstlerischen Gesichtspunkt bedeutendere Phase seiner Entwicklung können wir im einzelnen an dieser Stelle nicht eingehen.

Von seinen Werken der ersten und dritten Epoche dürfen wir vom dramatisch-sinnkünstlerischen Standpunkt aus den Werken der ersten Epoche den Vorzug geben. Denn hier haben wir durchaus noch „dramatische" Handlungen vor uns, namentlich im „Tannhäuser" und im „Lohengrin".

In Tannhäuser haben wir einen durchaus kämpfenden Helden vor uns; die Handlung ist die nach außen gerichtete und sinnlich anschaulich gemachte Sichtbarmachung einer an sich völligen Innenhandlung; es ist der Zwiespalt in Tannhäuser selbst zwischen sinnlicher und geistiger Liebe, zwischen denen der Held auf Erden vergeblich zu einer Ausgeglichenheit zu gelangen strebt. Im Reich der Venus, im Hörselberg, drängt es ihn zu einer höheren, reinen Sphäre: „Mein Fried', mein Heil ruht in Maria!"; in der sittsam-höfischen Umwelt Landgraf Hermanns singt er der „Göttin der Liebe" sein Lied. Dieser Konflikt der zwei Seelen findet in einem höheren Reich seine Lösung, sein Ende, aber erst nach Tannhäusers Tode, als ihm durch Elisabeth, die sich um seines Seelenheiles willen in mitleidsvoller Liebe für ihn opfert, die Gnade der Erlösung zuteil wird.

Lohengrin ist der reine, begnadete, aus einer höheren Sphäre kommende Mensch, dessen Wirken auf Erden an dem Mißverstehen der unvollkommenen Welt scheitert und der zur Einsamkeit — wie der große Künstler — verdammt ist. Aber auch von Elsa aus ist dieses Tondrama zu verstehen, da in ihr der eigentlich menschlich-seelische Konflikt des Dramas sich vollzieht: in ihrer Seele spielt sich der Kampf zwischen hingebendem Vertrauen und zweifelndem Wissensdrang, zwischen Glaube und Wissen ab. Diese Auffassung kommt der Deutung nahe, die Wagner selbst im Jahre 1851 in „Eine Mitteilung an meine Freunde" vom „Lohengrin" gegeben hat: Der „Lohengrin" bringt die ewige Tragik des Lebens an sich, namentlich aber die „Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart"[44]), die Tragik zugleich der zueinander gehörenden Geschlechter zur Darstellung: Der wissende Mann bedarf der unwissenden Frau, aber er kann sie auf die Dauer nicht finden. „Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte"[45]).

Dramatisch ist somit ohne Zweifel der Kern der in diesen Werken

[44]) W. s. S. IV, 297.
[45]) W. s. S. IV, 295.

der ersten Zeit behandelten Probleme. Eine harmonische Lösung im Diesseits ist nicht zu finden; sie wird nicht errungen; und das allein macht die Werke keineswegs undramatisch. Auch die Helden der Hebbelschen Dramen müssen die „Vermessenheit" ihres Kampfes mit der Vernichtung sühnen. Eine andere Frage ist nur, ob und wieweit das Einbeziehen mystischer, religiöser, jenseitiger Elemente in den Bereich dieser Werke, so auch der durch fast sämtliche Werke hindurchgehende Erlösungsgedanke — von der Bedeutung des Wunders im Wagnerschen Tondrama wird an anderer Stelle zu sprechen sein (s. Kap. 4) — als dramatisch angesehen werden kann; oder ob durch dieses Einwirken von Elementen z. T. religiöser, romantischer Mystik nicht vielmehr die Werke aus der Sphäre des Dramatischen ins Legendenhafte verschoben werden. Eine solche Fragestellung würde noch nichts über den Wert dieser Werke als Kunstwerke ausmachen. Es fragt sich nur, und nur als Problem sei diese Frage aufgeworfen, wie weit diese Bloßlegung des Allgemein-Menschlichen, des Rein-Menschlichen, auf die es Wagner ja wesentlich ankommt, nicht auch in sinnkünstlerischer Hinsicht die Grenzen der Gattung sprengt und trotz der dramatischen Form den Charakter des Dramatischen in gewissem Sinne aufhebt und auch sinnkünstlerisch also eine ähnliche Synthesis erreicht, wie sie gestaltungskünstlerisch bewußt von ihm versucht und erreicht wird. Von einer Erfüllung der Idee des Dramatischen jedenfalls, wenigstens im streng überlieferten und trotz Wagner fortbestehenden Sinne der Gattung, wird hier nur in sehr bedingter Weise gesprochen werden dürfen.

Ist dennoch in den der Form nach wenigstens dramatischen Werken der ersten Periode der Kern wesenhaft dramatisch, gelingt Wagner in der zweiten Phase der Entwicklung, im „Ring des Nibelungen", ein dramatischer Wurf höchsten weltanschaulichen Gehaltes, so sind die Dramen der letzten Periode, von den „Meistersingern" abgesehen, als Dramen im sinnkünstlerischen Sinne der Gattung kaum anzusprechen. Hier herrscht zu sehr Schopenhauersche Askese und Mitleidenschaft statt aktiver, kämpferischer Leidenschaft vor. „Tristan und Isolde" vor allem, das innerlichste und reifste Werk Wagners, enthält bei aller unverwelklichen, metaphysischen Schönheit überwiegend lyrische Momente. Von äußerer Handlung ist im „Tristan" kaum zu sprechen. Selbst der innere Konflikt Isoldens zwischen Haß und Liebe, von dem anfangs noch die Rede sein könnte, wird sofort aufgehoben, da der Zaubertrank der Liebe diesem Gefühl zu vollem, alleinigen Durchbruch verhilft und am Ende jede Verantwortung der Handelnden aufhebt. Betrachten wir den zweiten Akt des „Tristan", diesen einzigen Rausch von Todesmystik und Liebessehnen, diesen einen Ruf nach Erlösung und Allvergessen — in Schopenhauerschem Sinne —, wie wenig kann hier von eigentlicher Dra-

matik noch gesprochen werden, falls man nicht gerade diese unbezwingliche Todessehnsucht als „dramatisch" ansehen will! Eine innere Spannung hält die Liebenden wohl vereinigt, aber ihr Sehnen gilt dem Tode, einer metaphysischen Vereinigung im Jenseits:

„So starben wir,
um ungetrennt,
ewig einig,
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohne Bangen,
namenlos
in Liebe umfangen,
ganz uns selbst gegeben
der Liebe nur zu leben."

(Tristan II. Akt)

„In des Welt-Atems wehendem All- ertrinken-
versinken- unbewußt- höchste Lust!"

Dieses sind die letzten Worte Isoldens aus „Tristan und Isolde", dem Werk, das man als Ganzes als eine einzige große Symphonie des Todes in dramatischer Gestalt bezeichnen kann.

Zusammenfassend dürfen wir nach diesen Betrachtungen feststellen: Vom sinnkünstlerischen Aspekt aus, vom Standpunkt der dramatischen Idee aus gesehen, ist Hebbel dem Begriff des Dramas näher als Wagner.

Es geht hier keinesfalls um endgültige oder um werthafte Urteile. Wir müssen vielmehr im Auge behalten, daß bisher nur versucht wurde, Hebbels und Wagners theoretische Anschauungen vom Drama im Zusammenhange ihrer Weltanschauung von einem Kernproblem her zu untersuchen und zu erfassen, vom sinnkünstlerischen Elemente des Dramas im allgemeinsten und engeren Sinne. Zu endgültiger und eindeutiger Klarheit wird das Verständnis dieser Theorie erst dann gelangen können, wenn wir die verschiedenen Betrachtungsweisen, gleichsam von verschiedenen Standorten aus, sich einander ergänzen lassen; erst gemeinsam gestatten sie einen wirklichen Blick und ein Urteil über den Wert des dramatischen Kunstwerkes beider Meister.

4. Kapitel:

Das ausdruckskünstlerische Element des dramatischen Kunstwerkes in der Theorie Friedrich Hebbels und Richard Wagners.

Der Künstler ist der Mensch der Gestaltungskraft. Wie er einen von ihm zu verkündenden Stoff formt und wirksam macht, d. h. wie er Inhalt und Form zu einer Einheit gestaltet, das gibt dem Kunstwerk als solchem seinen Wert.

Die Kunstform des Dramas ist in einem doppelten Sinne unter dem Gesichtspunkt des Gestaltungskünstlerischen zu erfassen: In einem engeren, subjektiven Sinne hat solche Betrachtung die Form und Gestaltgebung im Hinblick auf den gestaltenden Künstler im Auge, das Werk, das dieser aus sich herausbildet; dieser Problemkreis hat die Fragen des Ausdruckskünstlerischen zum Gegenstande. Zum andern ist diese Betrachtung der Gestaltung des dramatischen Kunstwerkes zugleich in bezug auf das Publikum zu führen, d. h. in besonderer Berücksichtigung der Elemente, die die Art der Wirkung durch eine korporative Wiedergabe auf einen gemeinsamen Empfänger im gemeinsamen Raum, dem Theater, betreffen; diese Fragen berühren den Umkreis des Bühnenkünstlerischen.

Die Frage nach den ausdruckskünstlerischen Bestandteilen im Drama ist vor allem die Frage nach der Gestaltung im engeren Sinne, d. h. die Frage nach den Mitteln des Ausdrucks, deren der Dichter sich bedient, um dem Gehalt und seinen Gestalten leibhaftigen, unmittelbaren Ausdruck zu geben. Wort und Ton sind die beiden wichtigsten Ausdrucksmittel, die der Dichter zur Gestaltung seines dramatischen Kunstwerkes verwendet. Bei Wagner gehört auch das Bild in starkem Maße zur Darstellung des Allkunstwerkes; seine Anweisungen für die bildliche Ausgestaltung der Wiedergabe seiner Werke sind ziemlich umfangreich. Doch so wichtig für Wagner auch die bühnenbildliche Gestaltung seines Allkunstwerkes ist, so gehören doch diese Dinge dem Gebiete des Objektiv-Gestaltungskünstlerischen an, das erst in der aufführungsmäßigen Wiedergabe des Kunstwerkes zur Entfaltung kommt und in der dichterischen Konzeption und Niederschrift des Kunstwerkes gleichsam nur in seherischer Empfängnis den Rahmen für die eigentliche wort- oder tonkünstlerische Gestaltung der Handlung gibt.

Wortdrama, Tondrama, Worttondrama. Diese drei Begriffe in selbständiger kritischer Erwägung sowie in besonderer Berücksichtigung der Deutung dieser Begriffe durch Friedrich Hebbel und Richard Wagner zu behandeln, ist das Ziel dieses Kapitels.

Wortdrama und Tondrama, d. h. nichts anderes als Schauspiel und Oper, wie man gemeinhin sagt, pflegen als grundverschiedene Kunstgattungen aufgefaßt zu werden. Diese gegensätzliche Auffassung kommt besonders deutlich auch darin zum Ausdruck, daß gerade die Literaturwissenschaft den textdichterischen, d. h. den wortkünstlerischen Bestandteilen der Oper (das Gleiche trifft für das Singspiel zu) keinerlei Beachtung zu schenken pflegt. Diese Vernachlässigung der sog. libretti ist allerdings deshalb begreiflich, weil man diesen Texten meist vom wortkünstlerischen Standpunkt aus nur geringe Pflege angedeihen ließ und oft genug das „Textbuch" — wogegen ja Wagner vor allem zu Felde zieht — nur zum Anlaß außerdichterischer, gelegentlich sogar außerkünstlerischer Zwecke gemacht wurde. Freilich, auch häufige Entartungen der Gattung sind nicht immer für diese selbst zu nehmen, und zweifellos ist die grundsätzliche Bekämpfung der Oper als Kunstform durch Wagner erheblich einzuschränken [1]).

Wesensmäßig — das muß ausdrücklich hervorgehoben werden — sind „Oper" und „Drama" nicht voneinander verschieden; beide beruhen auf einer gemeinsamen Grundlage, einer gemeinsamen „dramatischen Idee". Das Unterscheidende zwischen beiden Gattungen sind lediglich ihre Ausdrucksmittel, die Elemente ihrer formalen Gestaltung.

Man könnte also meinen: so gäbe allein die Idee solch eines Libretto genügend Anlaß zur Kenntnisnahme und Einbeziehung seines Wertgehaltes in die allgemeine Literaturgeschichte. Doch reicht auch dieser Grund nicht unmittelbar hin; denn meist sind — in der Vorwagnerschen Zeit fast ausschließlich — Komponist und Wortdichter verschiedene Personen, so daß a priori die organische, musikdramatische Einheit des Kunstwerkes gefährdet ist; ferner sind oft genug diese wortdichterischen Verfertiger der Libretti nicht eigentliche Dichter, sondern (oft bewußt) mehr Textbereiter, die den Rahmen für das tonkünstlerisch-dramatische Bild größtenteils aus anderen wortkünstlerisch größeren, vormals selbständigen Vorlagen herrichten, umarbeiten, vereinfachen, zurechtbauen. Es kommt hinzu, daß diese geistigen, ideenkünstlerischen Vorlagen, soweit sie überhaupt

[1]) Wie Wagner selbst gelegentlich für einzelne Erscheinungen der Gattung Oper in ihrer Geschichte seine Polemik aufhebt, zeigt seine hohe Begeisterung für Mozarts Opern, namentlich für den „Figaro" und den „Don Juan".

aus solcher Sphäre, aus ideenkünstlerischem Bereich genommen sind, häufig genug einer Zeit entstammen, die ihrer geistesgeschichtlichen Entstehung nach einer ganz anderen Geschichtsepoche angehören. Trotzdem sollte man wenigstens die sinnkünstlerischen Elemente der Tondramen, der Libretti, soweit nicht auch ihre formale Gestaltung dazu Anlaß gibt, als einen Ausdruck der Geistesgeschichte werten, die gewiß doch vom Standpunkt der „Reception" dieser oder jener Stoffe für diese ihre Bedeutung haben. In wieviel höherem Maße aber ist das Tondrama dann für die Geistesgeschichte von Bedeutung, wenn Wort- und Tonkünstler in einer Person vor uns tritt und wenn vollends dieser Künstler von der Willens-, Schöpfer- und Gestaltungskraft eines Richard Wagner ist. Hier wird der Künstler hervorragendster Bildner und Verkörperer der Kräfte seiner Zeit.

Wurde bisher auf die ideenmäßige Verwandtschaft der beiden Kunstgattungen Wortdrama und Tondrama (Oper) hingewiesen, so sei nunmehr Hebbels und Wagners Stellung zu Oper und Drama, zum Ton- und Wortdrama als verschiedenen Ausdrucks- oder Gestaltungsmöglichkeiten dramatischer Idee Gegenstand der Erörterung.

Im großen ganzen reden hier beide Meister aneinander vorbei; wie sie als Persönlichkeiten in ihrem Leben nur wenig Sympathie für einander empfanden, so ist auch in künstlerischer Hinsicht der Blick des einen nicht immer offen und unvoreingenommen gegenüber den kunsttheoretischen Anschauungen und künstlerischen Leistungen des anderen. Ist es an sich unzulässig, Oper und Drama als wesensmäßig verschiedene Kunstgattungen anzusehen, so bedeutet es erst recht ein völliges Mißverstehen, ja von vornherein ein Ablehnen der Wagnerschen Ziele und Werke, wenn der vermeintliche Gegensatz Oper — Drama auch auf dessen dramatische Kunstleistungen übertragen wird. „So viel ist an Richard Wagners lächerlicher Theorie richtig, daß die Oper ihre Stoffe immer aus der Mythe entlehnen sollte; wenn ein Schwanen-Ritter singt, wird sich Niemand wundern, denn ein Mensch, der den Ozean auf dem Rücken eines Vogels durchschneidet, kommt aus einer Welt, worin es anders her geht, wie in der uns'rigen; aber wenn ein Notar sich in Rouladen erschöpft, während er einen Heiraths-Contract zu Papier bringt, klafft uns ein Widerspruch entgegen, den wir uns nur dadurch erträglich machen, daß wir uns bemühen, das Ganze über das Einzelne zu vergessen und also auf die höchste Wirkung der Kunst, die umgekehrt alles Einzelne in's Ganze auflösen will, Verzicht leisten" [2]).

In diesen Sätzen spricht sich Hebbels Anschauung von dem Wesen der Oper aus, die für ihn ebenso bezeichnend ist wie für die meisten Menschen, denen nicht auch alltäglichstes Erleben ein Erleben in Tönen ist oder sein kann. Der ausgesprochene Verstandesmensch —

[2]) H. Tb. IV, 6099.

und wie sehr ist doch Hebbel in seiner Kunst Sachwalter des Verstandes! — kann es nicht begreifen, wie der Mensch des musikalischen Gefühles und Impulses sich in Tönen äußert und dieses so eigenartige Erleben seinen künstlerischen Niederschlag finden kann. In welcher besonderen Form — denken wir etwa an die ältere Form der italienischen Oper — die dramatische Handlung in der „Oper" ihren Ausdruck findet, ist abhängig von dem musikalischen Stil, der der Stil des musikalischen Erlebens und meist zugleich ein Spiegelbild des geistigen Zeiterlebens überhaupt ist [3]).

Wenn Hebbel auch gegen Wagners Tondramen gewissermaßen den Vorwurf jener in der Kunstform der Oper begründeten Ungereimtheit erhebt, so erweist er hierdurch nur sein grundsätzliches Mißverstehen des Tondramas und der Oper überhaupt wie auch im besonderen, wie bereits angedeutet, ein völliges Mißverstehen des Kunstschaffens Richard Wagners [4]).

---

[3]) Wenn den „modernen" Menschen vielfach das Gefühl für den „Rouladen"-, den sogen. Zier- oder Koloraturgesang als dramatische Ausdrucksgestaltung insbesondere verloren gegangen ist, so muß das nicht unbedingt an der Sinnlosigkeit der musikalischen Ausdruckssprache liegen oder daran, daß hier, wie die Dinge meist gesehen werden, die Kunst zur Künstelei und Spielerei, zu leerem Virtuosentum geworden ist. Fraglos hat wohl gelegentlich die Entwicklung zu solcher Veräußerlichung geführt; meist aber fehlt den modernen Beurteilern auf diesem Gebiete die Erlebnisfähigkeit, den Stil der Zeit, die diese oder jene künstlerische Äußerung bedingte, zu erfassen. Es ist ferner zu bedenken, daß die Oper „von Haus aus" italienisches Gewächs ist und der Italiener in viel stärkerem Maße vom gesanglichen Ausdruck her musikalisch empfindet als die nördlicheren Völker, daß auch der „Ziergesang" seinem unmittelbaren Erleben viel näher steht als unserem durchschnittlichen Empfinden. Auch die stimmlichen Naturanlagen der Italiener kommen vielfach diesem Gesangsstil in viel höherem Maße entgegen. Ohne solch eine Formel zu überspitzen oder mit Werturteilen belasten zu wollen, kann man sagen: Der Italiener singt, der Deutsche musiziert. Endlich aber müssen wir, gerade, was den Ziergesang betrifft, im Auge behalten, daß die Oper dem Zeitalter der Renaissance ihre Entstehung verdankt, daß sie im Barockzeitalter ihre besondere Blüte und Pflege erhalten hat, daß die so vielfach angeklagte Koloratur nichts anderes als ein dem allgemeinen Zeitempfinden entsprechender Ausdruck des musikalischen Erlebens der Zeit ist, und daß endlich von dieser Zeit her der Stil der Oper für lange entscheidend beeinflußt war. — Zur Kritik der oben zitierten Hebbelschen Äußerung, die er gegen die ältere italienische Oper vorbringt, ist zu bemerken, daß Wagner hierin z. T. mit Hebbel durchaus übereinstimmen würde. Wagner war zwar in den früheren Jahren seiner Entwicklung vorübergehend selbst in das Fahrwasser der italien.-französischen Spieloper geraten; denken wir an das „Liebesverbot"; später jedoch hat er dann gleichfalls der „Oper im italienischen Sinne" den Krieg erklärt.

[4]) Hebbel hat Wagners Musikdramen nur als Opern in jenem alten, „verrufenden" Sinne gelten lassen, der diese Gattung im Gegensatz zum Drama betrachtete — wie sie Wagner selbst (bei seinen Vorgängern) mißachtete. Will man sorgsam und gerecht verfahren, so bedeutet Hebbels Kritik an Wagner eigentlich nur eine Ablehnung seiner theoretischen Schriften, d. h.: er anerkennt die Wagnerschen Opern nicht als Dramen. Als „Opern" hat er weder ihren Wert bestritten, noch ihnen seine Anerkennung versagt. Am 1. Mai 1857 sah Hebbel in Köln den „Tannhäuser";

Hebbel ist zwar kein urtümlich musikalischer Mensch, der aus der Musik heraus erlebte und gestaltete [5]); dennoch — und das ist gerade bei einem Vergleich mit Wagner sehr interessant —, strebte auch er zeitweise einer musikalischen, melodramatischen Gestaltung zu [6]), jener Gestaltung, die zwar das Wort als vorherrschendes Ausdrucksmittel verwendet, gleichzeitig aber die Musik zu untermalenden, die Stimmung und vor allem die Wirkung steigernden Darstellung hinzuziehen möchte. Wir denken hier nicht an den „Steinwurf", der von Hebbel bewußt als Opernlibretto gedacht ist — wir werden auf ihn in anderem Zusammenhange zu sprechen kommen —, sondern an die Pläne des „Moloch". Hier schwebten Hebbel Gedanken vor, die den Absichten Wagners in der Theorie (Schau) durchaus vergleichbar scheinen.

Der „Moloch" „wäre wohl", sagt R. M. Werner, „Hebbels groß- und eigenartigste Komposition geworden" [7]). Und auch nach Hebbels Ansicht sollte dieses Werk seine Hauptleistung werden. Bereits am 10. Februar 1842 lesen wir in seinen Hamburger Tagebuchnotizen: „Dies Werk muß entscheiden, ob ich eine große Tragödie dichten und der Zukunft einen Eckstein liefern kann" [8]). Das Werk ist Fragment geblieben; es ist Hebbels gewaltigster Torso. Uns ist dieses Fragment für das Erkennen von Hebbels gestaltungskünstlerischem Kunstwollen von besonderer Wichtigkeit. Gerade dieses Drama hat er im Sinn, wenn er an Robert Schumann schreibt, daß ihm „in ganz speziellen Fällen" von Anfang an „die Möglichkeit einer Verschmelzung von Oper und Drama" vorgeschwebt habe [9]). „Es wäre doch ein großer Triumph", schreibt er im März 1852 an seine Gattin, „wenn ich dieses Stück unter Musik-Begleitung der Chöre auf die

---

er bezeichnet die Oper als „nicht ohne Verdienst", und „vornähmlich ein Paar Chöre" fand er von starker Wirkung (Br. VI, 27). Im August 1858 berichtet er aus Wien von dem „glänzendsten Erfolg" des „Lohengrin" (Br. VI, 196) und dem „höchst ergreifenden" Eindruck, den das Werk auf ihn gemacht habe (Br. VI, 200). Insbesondere rühmt Hebbel die „Entfaltung der Massenbewegungen" im ersten Akt der Oper (Br. VI, 196). Auch bezeichnet er den Text als einen „der allervortrefflichsten", aber stets „das Verhältnis zur Musik [dabei] im Auge behaltend" (Br. VI, 197); denn das Drama fange erst an, wo das Opern-Textbuch aufhöre.

[5]) Hebbel ist sich dessen bewußt und gibt dieses gelegentlich selbst zu. Vgl. Br. II, 285 („da ich mich auf Musik nicht verstehe"); vgl. Br. VI, 175, 3 und Br. VI, 176, 24 („Laie in der Musik, wie ich es bin"). In einem Brief an F. Bamberg vom 27. 5. 47 gesteht er seine völlige „Unkenntnis der musikalischen Anforderungen" (Br. IV, 30). Diese Belege sollen nicht behaupten, daß Hebbel für Musik überhaupt kein Organ gehabt habe; im Gegenteil, Hebbel hat in späteren Jahren noch sehr häufig über das Wesen der Musik nachgedacht und war in aufnehmender Weise ihren Wirkungen durchaus zugänglich.

[6]) vgl. Br. V, 136.

[7]) Richard Maria Werner: Friedrich Hebbel, S. 293.

[8]) H. Tb. II, 2464.

[9]) H. Br. V, 109.

Bühne brächte; es könnte von da an eine neue Periode der Kunst datieren. Denn wenn ich dem Richard Wagner, der das ganze Drama in Musik auflösen will, auch entschieden entgegentreten muß, so war ich doch längst überzeugt, daß man die Musik in denjenigen Momenten, wo eine Massenbewegung dargestellt werden soll, mit Erfolg zu Hilfe rufen kann und rechnete schon darauf, als ich die ersten Szenen des Moloch in Rom entwarf“ [10]). Diese Briefstelle zeigt deutlich, daß Hebbel bei Hinzunahme musikalischer Elemente zur Gestaltung seiner Kunstwerke zunächst nur an eine teilweise musikalische Ausgestaltung denkt, nicht an eine lückenlose Durchkomposition, die doch für Wagner von vornherein selbstverständlich ist. Nebenbei sei gesagt: Wagner will natürlich das Drama nicht „in Musik auflösen“, wie Hebbel sich ausdrückt, vielmehr durch sie erst die dramatische Handlung voll zur sinnlichen Anschauung bringen, durch sie das Reinmenschliche der Handlung hervortreten lassen.

Dieses Hinzuziehen der Musik zu den wortkünstlerischen Ausdrucksmitteln bei Hebbel beweist aufs deutlichste, daß er niemals aus dem Geiste der Musik heraus gestalten und dichten kann. Für ihn fällt die Musik kaum noch in den Bereich des Ausdruckskünstlerischen, sondern in den des Bühnenkünstlerischen. Die Musik ist für ihn nicht von innen heraus erlebte und gestaltete Notwendigkeit, sondern nur steigernde Zutat, äußerliche Begleitung, Ergänzung, Bühnenrequisit. Das beweisen alle Briefstellen Hebbels, in denen er über das Musikdrama — das geschieht fast ausschließlich im Zusammenhange seiner „Moloch“-Pläne — spricht; man möchte sagen, dazu war er zu sehr Dichter, Wortdichter.

Hebbel sagt einmal: „Was hilft der Ton, wenn nicht eine ganze volle Musik daraus wird“ [11]). Nun, er war nicht der Mann, Töne vollkommen zu Musik werden zu lassen. Selbst seine Lyrik ist nur zum kleinen Teil als musikalische Lyrik anzusprechen; dazu ist auch sie meist zu voll des gedanklichen Gehaltes. Aber Hebbel war doch so weit für musikalische Eindrücke empfänglich, daß er von deren Wirkungen in hohem Maße ergriffen werden konnte [12]). Auch unter seinen kunstaesthetischen Äußerungen findet sich eine ganze Zahl recht kluger und treffender Bemerkungen über Musik sowie über ihr Verhältnis zur Poesie. Ist auch in dichterischer Hin-

[10]) H. Br. IV, 388 (Die Sperrungen innerhalb dieses Zitates sind von mir vorgenommen).

[11]) H. Br. II, 222, 22.

[12]) Es ist hier an eine Stelle aus einem Briefe Hebbels an seine Frau aus München zu denken, in dem er von einer Aufführung des „Fidelio“ berichtet, in der er „zum ersten Male von der vollen Majestät des Beethovenschen Genius berührt“ wurde (Br. IV, 387). — Auch Schumanns Musik ist für Hebbel „eine Quelle hohen Genusses“ (Br. V, 104) (Dieses Zeugnis stammt freilich aus einem Briefe an Schumann selbst).

sicht der „Steinwurf", der, eine bestellte Gelegenheitsdichtung, das Textbuch für eine von Rubinstein zu komponierende Oper abgeben sollte, ohne Bedeutung, so ist doch an den Erkenntnissen, um die sich Hebbel durch diese Arbeit über „das Verhältnis der Poesie zur Musik" bereichert fühlte [13]), ohne Zweifel etwas Richtiges.

Hebbel hebt im Zusammenhange dieser Probleme zwei wichtige Gesichtspunkte hervor:

1) „Der poetisch dramatische Höhepunkt fällt nur in den seltensten Fällen mit dem musikalischen zusammen" (Br. VI, 233, 17).

2) „Nichts desto weniger bleibt eine solche Produktion" — nämlich die Dichtung oder Abfassung eines Operntextbuches — „immer etwas Halbes, das auf dem Übergang zum Leben in der Mitte zwischen Schatten und Gestalt stecken bleibt und sich darum zur Mitteilung ohne Begleitung der Musik nicht eignet; ja, dieses Unfertige gehört zur Sache, da der Dichter, wenn er mehr tun wollte, als die Linien vorzeichnen, dem Musiker sein Geschäft unmöglich machen würde. Wie schwer es aber ist, dort einzuhalten, wo der eigentliche Reiz der Arbeit erst beginnt, läßt man sich so leicht nicht träumen, wenn man es nicht selbst versuchte; einem Taucher mag so zu Mute sein, der gerade in dem Augenblick wieder heraufgewunden wird, wo er die besten Schätze des Meeres, die reinsten Perlen und Korallen erst erblickt" (Br. VI, 128).

Diese notwendige Selbstbeschränkung bei der Textgestaltung eines Operntextbuches einzuhalten, bedeutet für einen Dichter wie Hebbel geradezu eine „Selbstkasteiung" [14]). — Nun, von Selbstkasteiung kann gewiß nur da die Rede sein, wo das urmusikalische Empfinden fehlt, wo der Text nicht aus dem musikalischen Erleben bereits, aus dem Geiste der Musik gestaltet wird. Da dieser „Mangel" bei den „reinen Wortdichtern" meist hervortritt, kann freilich — vor allem, wenn wie in vorliegendem Falle bei Hebbel das Textbuch gar auf „Bestellung" angefertigt wird — weder eine wirkliche Wortdichtung noch ein in Verbindung mit der Musik durchweg organisches Kunstwerk zustande kommen.

Bevor wir die beiden Hebbelschen Thesen einer näheren kritischen Würdigung unterziehen und uns der Behandlung von Wagners Anschauungen von der Gestaltung des Allkunstwerkes zuwenden, wollen wir einige in diesem Zusammenhange stehende kürzere selbständige Erwägungen einschalten, die über das Wesen des Verhältnisses von musikalischem zu wortdichterischem Drama vom Standpunkt des Gestaltungskünstlerischen vielleicht einigen Aufschluß geben möchten.

---

[13]) H. Br. VI, 129.
[14]) H. Br. VI, 129, 8.

Gibt man zu, daß die Oper als Musikdrama und das Schauspiel als Wortdrama vom sinndramatischen Gesichtspunkt, d. h. der Idee nach, durchaus auf vergleichbarer Stufe stehen, durch ihre Ausdrucksmittel aber und ihre Ausdruckskraft sich voneinander unterscheiden, so könnte man darin noch einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden Gattungen, dem Wort- und Tondrama, sehen, daß das Wortdrama zwar ohne Musik, nicht aber das Tondrama ohne das Wort auszukommen imstande ist. Und wenn man die vorwagnersche Oper ins Auge faßt, wo die Verschiedenheit zwischen Wort- und Tondrama am deutlichsten hervortritt, so möchte man meinen, daß das Wesentliche ihres musikalischen Aufbaus in dem Streben nach musikalischen Höhepunkten, Arien, Duetten, Ensembles usw. liege, zwischen denen als den in dramatischer Hinsicht (d. h. hier handlungsmäßig) ruhenden Polen das Rezitativ den eigentlichen Vorgang der Handlung entwickle. Beim Wortdrama dagegen scheint von alledem nicht die Rede zu sein; wenigstens ist eine derartige Betrachtungsweise ungewohnt.

Diese allgemeinen Anschauungen scheinen uns ungerechtfertigterweise so geläufig. Denn, so wenig das Tondrama des Wortes zur handlungsmäßigen Unterlage entbehren kann, so wenig das Wortdrama der Musik als Mittel der Ausdrucksgestaltung, — d. h. nicht die Musik als Bühnenrequisit genommen, sondern die Musik, soweit sich die Sprache in ihre Sphäre erhebt, soweit die Sprache selbst zur Musik wird.

Ohne Zweifel hat die Kunstlehre Richard Wagners recht, wenn sie die Ansicht vertritt, die Musik spreche das Allgemeine, das Wortdrama das Konkrete aus, die Musik wende sich an die Sinne, an das Gefühl, das Wort an den Verstand. Wagners Kunstwerk stellt überhaupt in gewissem Sinne das „Kunstwerk der Mitte" dar, jenes Wortdrama, wo beide Elemente, Wort und Ton, in innigster Verbundenheit miteinander stehen, in dem beide jener Einheit und Synthese worttonlicher Gestaltungsmöglichkeiten zustreben.

Wesensmäßig aber liegt in jedem wahren Drama, gleichviel ob das Hauptgewicht seiner künstlerischen Gestaltung im Wort oder in der Musik liegt, das Streben zu jener Einheit, hat jedes Anteil an beiden Elementen der künstlerischen Ausdruckskraft. Diese Tatsache erweisen u. a. die vielfachen „opernhaften" Elemente, die man jeweils in vielen Wortdramen, sogar (oder gerade) in den klassischen Werken der deutschen Literatur, finden kann; denken wir nur an den „Egmont", den „Faust", die „Jungfrau von Orleans" usw., denken wir vor allem an die romanischen Literaturen, in denen diese Elemente oftmals noch viel deutlicher hervortreten. Es ist durchaus nicht zufällig, daß die meisten wortdramatischen Meisterwerke der großen Dramatiker (Shakespeare, Schiller, z. T. auch Goethe) die

dramatischen Tondichter gereizt haben, deren Dramen zu vertonen, zu „veropern“ [15]). Wir dürfen und wollen diese Tatsache keineswegs in abschätzigem Sinne hervorheben, weil die „Veroperung“ oftmals auf Kosten wortkünstlerischer Elemente im einzelnen vor sich gehen mußte. Wir meinen diese „opernhaften“ oder musikalischen Elemente im dramatischen Schauspiel nicht nur als die handlungsmäßig oder stimmungsmäßig zur Vertonung reizenden Elemente eines beliebigen Dramas; sondern es ist zugleich an jene „Stellen“ im Wortdrama zu denken, an denen die Sprache sich am stärksten zu eigenwertiger, künstlerischer Formulierung erhebt, wo sie gleichsam, wie die Arie innerhalb des Musikdramas, einen ruhenden Pol darstellt, in retardierendem, gelegentlich lyrischem Monolog sich gleichsam um ihrer selbst willen zur vollsten Gestaltung bringt, auch zum typischen Wortgesang wird.

Wir wollen um dieser Wort-Arien willen nicht mißverstanden werden. Den Boden der dramatischen Handlung darf der Monolog natürlich im wirklichen Drama niemals verlassen; wir verweisen auf den Monolog, weil das von uns angestrebte Moment — eben das Ausdruckskünstlerische — hier am sichtbarsten in Erscheinung tritt. Es könnte mit gleicher Berechtigung auf Wort-Duos, Wort-Duette, oder Wortensembles hingewiesen werden. Der Monolog als dramatisches Ausdrucksmittel ist, soweit er wirklich dramatischer Monolog ist und nicht zur rein lyrischen, lied- oder hymnenhaften Einlage wird, ja fast immer ein verkappter Dialog, der sich nur in der Seele e i n e r Person abspielt; er ist meist die Zwiesprache eines Menschen mit seiner Seele. Oft dient der Monolog freilich auch in dramaturgischer Hinsicht zur Darlegung einer „verdeckten Handlung“. Diese monologischen Teile aber sind meist zugleich diejenigen Stellen, die dem Dichter in besonderer Weise die Möglichkeit zur vollsten sprachkünstlerischen Gestaltung, zur wahren Meisterung des Wortes geben.

---

[15]) Um nur einige Beispiele der Vertonungen von Dramen Shakespeares und Schillers anzuführen — d. h. genauer Vertonungen von libretti, denen jene Wortdramen zur stofflichen Unterlage dienten —, verweisen wir auf die Verdischen „Veroperungen“ von „Die Räuber“, „Luise Millerin“, „Die Jungfrau von Orleans“, „Don Carlos“ (letzteres ein zu Unrecht viel zu wenig bekanntes reifes Meisterwerk Verdis).

Namentlich aber haben die Tragödien und Komödien Shakespeares die großen Tonsetzer musikalisch aufs stärkste zur musikalischen Gestaltung angeregt; wir verweisen nur auf folgende Vertonungen: „Macbeth“, „Othello“, „Falstaff“ (Verdi); „Lustige Weiber von Windsor“ (Nicolai); „Sommernachtstraum“ (Mendelssohn); „Romeo und Julia“ (Gounod); „Hamlet“ (Thomas); „Der Widerspenstigen Zähmung“ (Götz); „Liebesverbot“ (Wagner; nach „Maß für Maß“); „Beatrice und Benedikt“ (Berlioz; nach „Viel Lärm um Nichts“); „Was Ihr wollt“ (Taubert; Korngold). — Hebbels These: „Alles, was diesen [Shakespeare] zur dramatischen Spitze der Jahrtausende macht, kann der Componist nicht brauchen“ (H. Br. VI. 233), dürfte durch diese nur unvollständige Aufzählung hinreichend widerlegt sein.

Und auch als Dramatiker will doch der Wortdichter stets in erster Linie Wort-Gestalter sein.

Nicht zu Unrecht sind es gerade diese sprachkünstlerischen Elemente, nicht nur der Ideengehalt, in den klassischen Werken unserer Literatur, die diese Dramen dem „gebildeteren" Teile der Nation zum festen Besitz gemacht haben. Nicht umsonst hat gerade die Generation unserer Väter diese Dramen sprachlich in so großem Umfange zum Besitz gehabt, „Stellen", die oftmals Höhepunkte sprachdichterischer Gestaltung überhaupt bedeuten. Daß diese Fragen der Wortgestaltung, insbesondere der Monolog, Ensembleszenen oder sonstige „Rollen - Zusammenstellungen" natürlich auch in bühnenkünstlerischem Sinne ihre besondere Rolle spielen, braucht kaum hervorgehoben zu werden.

Kehren wir nach diesen aus dem Zusammenhange nur scheinbar herausfallenden Erwägungen zu Hebbel und dem Ausgangspunkt dieser Betrachtungen zurück.

Es wurde zu zeigen versucht, daß auch in gestaltungskünstlerischer Hinsicht der Aufbau von Wort- und Tondrama wesentliche Verwandtschaft aufweist.

Wenn also Hebbel, um die erste jener beiden Thesen über das Verhältnis der Poesie zur Musik in die Erinnerung zurückzurufen, sagt: „Der poetisch dramatische Höhepunkt fällt nur in den seltensten Fällen mit dem musikalischen zusammen", so dürfen wir bei kritischer Betrachtung diesen Satz nicht als wesentlich kennzeichnend für den Unterschied des Wort- und Tondramas hinnehmen; sondern es besteht, wie aus den dargelegten Erörterungen hinreichend erhellt, lediglich die These zu Recht: Der ideenkünstlerisch-dramatische Höhepunkt fällt nur in den seltensten Fällen oder, vorsichtiger ausgedrückt, nicht ohne weiteres mit dem ausdruckskünstlerischen Höhepunkt der dramatischen Gestaltung zusammen. Dieser Tatbestand betrifft Wortdrama und Tondrama in gleicher Weise [16]).

Zu der zweiten These Hebbels, nach welcher die Abfassung eines Operntextes für einen Dichter, einen Wortdichter, von vornherein eine „Selbstkasteiung" bedeute und stets nur eine unkünstlerische Halbheit darstelle, die eben dort aufhören müsse, wo die eigentliche Dichtung eben erst anfange, ist hinzuzufügen: Wie nicht bei jedem Wortdichter zugleich ein ausgesprochen musikalisches Erleben vorauszusetzen ist, so auch nicht bei ihm die Fähigkeit, eine gute, der musikalischen Vertonung günstige Dichtung zu schaffen. Daß an sich eine solche Dichtung wirklich auch als Wortgedicht von hohem Wert sein

[16]) Es wäre eine lohnende Aufgabe, die Bedeutung der Monologe im Drama Hebbels in ideendramatischer Hinsicht einer besonderen Untersuchung zu unterziehen, wie es überhaupt interessant wäre, das Verhältnis der ausdrucks- und ideenkünstlerischen Elemente im Wort- und Tondrama zu einander zu behandeln.

kann, beweisen Wagners Dichtungen zu seinen Tondramen am besten: Aber auch andere sog. Libretti weisen zuweilen — wenn sie nur etwas liebevoller und unvoreingenommener, als es gewöhnlich geschieht, gelesen werden würden! — durchaus auch dichterische Schönheiten auf [17]).

Aber an dieser Hebbelschen These ist in einem tiefsten und letzten Sinne doch auch etwas Richtiges. Zwar dachten unsere großen Tonsetzer verschieden über das Verhältnis von Poesie und Musik. Meister wie Gluck z. B. stellten nur wenig Anforderungen an die wortdichterische Gestaltungskraft des Dichters. Andere Komponisten erwarteten dagegen von ihren „Librettisten" auch in textlicher Hinsicht anspruchsvollere Leistungen; manche wiederum mußten in der Tat gelegentlich an ihrem gar zu minderwertigen Textbuche scheitern. Die textliche Unterlage des Musikdramas braucht also durchaus nicht von vornherein undichterisch und unkünstlerisch gestaltet zu sein. Aber im ganzen darf man sagen — und somit kommt der Hebbelschen These ein gewisses Recht zu: „Die Vertonung ist überflüssig, wo sie ein Gedicht nicht steigert", wo sie ein Gedicht nicht erweitert; „ein vollkommenes Gedicht kann nicht gesteigert werden, sondern nur in der Vertonung untergehen" [18]).

Von diesem Gesichtspunkt aus werden wir Hebbel also insofern recht geben dürfen, als ein von vornherein zur Vertonung berechneter Dramenvorwurf vom wortdichterischen Standpunkt aus in gewissem Sinne eine „Unvollkommenheit" bedeutet; andrerseits aber geht, wie aus dieser Erörterung erhellt, Hebbel darin zu weit, zu meinen, daß ein solcher Vorwurf notwendigerweise mit Dichtung nichts zu tun haben könne, daß der Dichter eben „dort einzuhalten" habe, wo „der eigentliche Reiz der Arbeit" [19]) für ihn erst beginne. Hebbel selbst allerdings ist zu sehr Dichter, zu sehr Wortdichter, um noch als solcher den besonderen Ausdrucksmöglichkeiten des Tondichters bewußt allzusehr entgegenkommen zu können [20]).

Hebbels Ausdrucksmittel der Gestaltung ist die Sprache, das Wort, das in seiner metaphysischen Bedeutung zu erfassen oft genug Gegenstand seiner theoretischen Betrachtung ist. Nicht nur in negativer Weise aber wollen wir zu einer Bestimmung der ausdruckskünstleri-

---

17) Die textliche Vorlage zu Verdis „Aida" z. B. scheint uns, selbst noch in der Übersetzung, durchaus auch in wortdichterischer Hinsicht (teilweise mindestens) von hohem Reiz und musikalischem Wortklang zu sein. Texte wie die Libretti da Pontes zu Mozarts „Figaro" oder „Don Giovanni" erscheinen uns auch als Dichtungen bedeutend.

18) Otto Frh. v. Taube: „Musik und Text" in der Beilage: „Musik und Musiker" zu Nr. 52/53 der Deutschen Allgemeinen Zeitung (vom 2. II. 1934).

19) H. Br. VI, 129.

20) Das hindert nicht, daß auch seine Dichtungen mehrfach zur Grundlage für musikdramatische Tondichtungen verwendet wurden; wir verweisen auf „Genoveva" (Schumann), „Rubin" (d'Albert), „Holofernes" (v. Reznicek), „Moloch" (v. Schillings).

schen Ziele Friedrich Hebbels gelangen, indem wir die mangelnde musikalische Erlebniskraft an ihm feststellen, sondern auch positiv, indem wir seine Überzeugung von dem ästhetisch-künstlerischen Wert und dem ideenmäßigen Gehalt der Sprache und des Wortes hervorheben.

Früh hat ihn die Gewalt der Worte ergriffen [21]); sein ganzes Leben hindurch hat er über das Wesen der Sprache und ihren Zusammenhang mit dem menschlichen Geiste nachgedacht, und namentlich in seinen Epigrammen und Sonetten glaubt er, über „dieses höchste Wunder des Geistes nicht bloß die neusten, sondern zugleich auch die letzten und tiefsten Ideen ausgesprochen zu haben“ [22]).

Wann und wo Hebbel sich über Kunst und Dichtung ausspricht, stets stehen seine Aussprüche im Zusammenhange seines Lebens- und Kunstbildes. In entsprechender Weise bilden auch seine Anschauungen über das Wesen des sprachlichen Ausdrucks nur ein Spiegelbild seiner Kunst- und Weltanschauung [23]).

„Das Geheimnis der Geheimnisse ist und bleibt doch die Sprache: sie ist das im Individuum, was der Individualisierungstrieb und die Individualisierungs-Notwendigkeit im Universum ist!“ [24]) Wie der Mensch, der sich auf sich selbst besinnt, notwendig aus dem Ganzen sich zu lösen bestrebt ist und dieser Individuationsprozeß für ihn zum notwendig tragischen Konflikt mit der Welt führt, so bedeutet die Sprache gleichfalls ein Sich-Losreißen, ist sie ein Ausdruck des menschlichen Bewußtseins; dieser sprachliche Prozeß ist gleichfalls ein Ringen, ein stetes Werden, das vergebens um die letzte Vervollkommnung, um die letzten Geheimnisse der Seele ringt. Wie „die Gottheit die W e l t, individuelle Mannigfaltigkeit“ aus sich herausgebiert, so muß „die Vernunft, das Ich, oder wie man's nennen will, S p r a c h e werden, also in Worten auseinanderfallen“ [25]). Die Sprache, d i e i h r e n Q u e l l i n G e i s t u n d G e m ü t h a t, ist das „M e d i u m, w o d u r c h d a s I n n e r e a n s c h a u l i c h g e m a c h t w i r d, der vollständige Ausdruck des geistigen Gehaltes der verschiedenen Geschlechter“ [26]). Sie ist das Organ, durch welches unser Bewußtsein uns Gewißheit unser selbst zuteil werden läßt. Durch die Sprache hebt der Mensch sich von der Welt ab; nicht ein „ich denke, also bin ich“, sondern „ich spreche, also bin ich“ ist der Sinn dieser Hebbelschen Überzeugung. Die Sprache ist der Niederschlag unseres denkenden Bewußtseins, mit dem es in Wechselwirkung steht. Wir den-

---

21) vgl. Tb. I, 280.
22) H. Br. III, 231.
23) Eine gute systematische Wiedergabe dieser Gedanken gibt Sickel im 5. Kap. seines Buches „Friedrich Hebbels Welt- u. Lebensanschauung“.
24) H. Tb. II, 3266.
25) H. Tb. II, 2911.
26) H. Tb. II, 2130 (von mir gesperrt); vgl. II, 2127.

ken in Worten, in Begriffen, und wir sprechen in Gedanken. Die Sprache ist „die sinnliche Erscheinung des Geistes“ [27]). Diese Andeutungen und Zitate lassen nunmehr auch den Ausspruch Hebbels verstehen, der, namentlich wenn wir an Kant denken, ohne weiteres einleuchtet: „Die Sprache ist, wie Raum und Zeit, eine dem menschlichen Geist notwendige Anschauungs-Form, die uns die uns'rer Fassungskraft fort und fort sich entziehenden Objekte dadurch näher bringt, daß sie sie bricht und zerbricht“ [28]). So wird die Sprache für Hebbel zu „dem“ Ausdrucksmittel der Kunst, ja zum absoluten Ausdrucksmittel des Menschseins überhaupt. Das aus „den Tiefen des Geistes heraus gebärende“ [29]) und diese unsere Gedankenwelt sinnlich veranschaulichende Wort führt zum tiefsten Erfassen seiner selbst wie allen lebendigen Wirkens überhaupt. „Unstreitig“, sagt Hebbel, „ist die Sprache das allerwichtigste Element, wie der Poesie überhaupt, so speciell des Dramas, und jede Kritik täte wohl, bei ihr zu beginnen“ [30]).

Durch das Wort will Hebbel wirken [31]); wir begreifen, wie diese Forderung für ihn zutiefst in seinem Weltbilde verankert ist. Die Sprache wird nicht nur zum Spiegel, sondern zum Echo der Seele [32]). Wie Geist und Sprache einst in ihrer Jugend, bei den Griechen, wie Mann und Weib in seliger Harmonie miteinander verbunden waren [33]) — „jedes seiner Gefühle, jeder seiner Gedanken klang aus ihrer Brust reicher und göttlicher wieder“ [34]) —, dieser Zustand schwebt Hebbel in seinem Idealbilde vor. Wir sehen: dieses Ausdrucksmittel der Sprache ist ebenso wie der Geist, dessen „alter ego“, dessen hörbares Echo sie darstellt, in nicht zu engem Sinne zu fassen. Denn wie für Hebbel der Geist die ganze seelische Weite umfaßt, so ist auch die Sprache ein Organ des Mitteilens nicht nur an den Verstand, sondern zugleich an die Sinne; eine Anschauung, der Wagner aufs heftigste widerstrebt. Die Sprache hat sich für Hebbel durch ihr „Lautwerden“ gewissermaßen verkörpert, versinnlicht. So umspannt für Hebbel die Wortpoesie als sprachliche Ausdrucksgestaltung die Möglichkeiten, Gehalt auszusprechen und zugleich auf die Sinne zu wirken. Dieses sprachliche Instrument zu meistern und den Klang seines Tones zu veredeln, das Wort von den Schlacken aller Phrase und

---

27) H. Tb. III, 3665.
28) H. Tb. III, 3915.
29) Vgl. H. Br. III, 167.
30) H. Tb. III, 3830.
31) Vgl. H. Br. I, 78, 21.
32) Vgl. H. Tb. I, 646.
33) Man beachte die Parallelität des Gleichnisses zu Wagners Darlegung seiner theoretischen Kunstanschauung. Wie Hebbel dieses Gleichnis der Verbindung von Mann und Weib zur Veranschaulichung der Zusammengehörigkeit von Sprache und Geist anwendet, so Wagner zu derjenigen von Wort und Ton (vgl. W. s. S. III, 314 ff.).
34) H. Tb. I, 376.

Banalität zu befreien, sieht Hebbel somit als seine gestaltungskünstlerische Aufgabe an [35]).

Wenn er, um die Betrachtung seiner subjektiv-gestaltungskünstlerischen Gedanken abzurunden, sagt, daß der Operntext gerade dort aufhören müsse, wo die Dichtung, die eigentliche Aufgabe des Dramatikers, erst anfange, so scheint uns diese Anschauung jetzt begreiflicher; denn von der Dämonie des Wortes gepackt, von der metaphysischen Bedeutung der Sprache durchdrungen, erschöpft sie bereits für ihn die Möglichkeit, zu gestalten, was nach seiner Überzeugung Aufgabe der Kunst, insbesondere der dramatischen Kunst, ist. „Das poetische Drama, um es des Gegensatzes wegen so zu nennen, umfaßt den Menschen in seiner Totalität, in allen seinen Beziehungen zur Welt, das musikalische ist auf das Gemütsleben beschränkt" [36]).Wenngleich also Wort und Ton verschiedene Sprachen sprechen und verschiedene Wirkung hervorrufen, im Sinne Hebbels umfaßt, wie wir auch hier wieder sehen, das Wort, der sprachliche Ausdruck, die Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucksvermögens.

Richard Wagner hat ein ganz anderes, in gestaltungskünstlerischer Hinsicht entgegengesetztes, zugleich viel revolutionäreres Kunstwerk als Ideal vor Augen. Bei ihm umfaßt die Ausdruckskraft des Tones diejenige des Wortes. Seine These wäre etwa diese: Wo das Wort aufhört, fängt die Musik an. Freilich, wir dürfen uns durch solche Formel nicht das Bild verwirren lassen. Sie entspricht mehr symbolisch als tatsächlich dem Wesen der Wagnerschen Kunstlehre; denn für ihn ist das Wort nicht etwa eine minder bedeutende Vorstufe auf dem Wege zur Vollendung seines Kunstwerkes durch die Musik, sondern dieses Allkunstwerk vereinigt Wort und Ton in g l e i c h e r, g l e i c h b e r e c h t i g t e r W e i s e. Jedes dieser beiden Ausdrucksmittel ist, für sich genommen, noch unvollständig in vereinzelter Wirkung; erst durch Mitwirkung des anderen erfährt es seine höchste Vollendung; erst in dieser Verbindung hat es gleichsam die Möglichkeit, zu seiner wahren Entfaltung zu gelangen.

Die Entwicklung der Kunst seit dem Altertum sieht Wagner in fortschreitendem Niedergange begriffen; dessen Ursache erkennt er in der egoistischen Verselbständigung der einzelnen Künste. Hatten im griechischen Drama noch die einzelnen Ausdrucksmittel sich gewissermaßen zusammengetan, um in selbstloser, dienender Hingabe dem Gelingen der einen Allkunst, eben dem Drama, ihre Kräfte zu leihen, war dort die Kunst aus den Wurzeln des Volkes in dem Sinne hervorgegangen, daß dessen Glieder selbst in aktiver wie in passiver Weise an dem Zustandekommen dieses Kunstwerkes teilnahmen, daß auch der Stoff, der Inhalt des griechischen Dramas ausschließlich dem

[35]) Vgl. H. Br. III, 258.
[36]) H. Br. VI, 232, 25.

Mythos, d. h. der „poetischen Einbildungskraft des Volkes", entnommen war, so war dieses Vorbild der Wagnerschen Kunst längst geschwunden. „Der Hauptgrund dieses Verfalls scheint nach Wagner in der allgemeinen Entwicklung des menschlichen Geistes zu liegen. Im griechischen Zeitalter steht der Mensch der Natur noch sehr nahe, betrachtet sie mit den Augen des Künstlers, gehorcht unwillkürlich dem Gesetze der Notwendigkeit, das durch die Stimme des Instinktes in ihm redet. Er steht dem Ursprung der großen Schöpfungen der Volksseele, der Religion, dem Mythos, der Gemeinde, der Sprache, noch nicht fern. — Im Laufe der Zeit aber geht die harmonische Einheit des natürlichen Menschen verloren. Den Zeiten der Intuition und des Instinktes folgen die der Reflexion" [37]). Der abstrakte Verstand tritt immer selbständiger, eigenwilliger und selbstüberzeugter auf; er trennt jene Harmonie, und künstliche Vereinzelung tritt an Stelle natürlicher Verbundenheit. Diese Entwicklung, die Wagner auf allen Gebieten des kulturellen Lebens zu erkennen vermeint, wirkt sich auf dem Gebiete der Kunst in ganz besonderem Maße aus. Jene natürliche Verbundenheit und Eintracht der einzelnen Künste wieder herbeizuführen, ist für ihn Aufgabe und Ziel; jene A l l k u n s t wieder zum Leben zu erwecken, selbstverständlich unter Berücksichtigung der Bedingnisse seines Volkes und seiner Zeit, das ist der Sinn des Wagnerschen „Kunstwerkes der Zukunft".

Wort und Ton sind die Hauptpfeiler seines Allkunstwerkes; ihre Bedeutung in der Theorie seines Kunstschaffens wollen wir uns klar machen. Zwar haben auch die bildenden und mimischen Künste (Architektur, Skulptur, Malerei — Tanzkunst, Pantomime) diesem Allkunstwerk ihren Tribut zu leisten. Wir dürfen sie aber in diesem Zusammenhange unberücksichtigt lassen; sie zählen nicht zu den subjektiven, gestaltungskünstlerischen Elementen des Kunstwerkes. Unsere Fragestellung gilt vor allem der Gestaltung von Wort und Ton im Kunstbild Richard Wagners.

„Die S p r a c h e ist das verdichtete Element der Stimme, das Wort die g e f e s t i g t e M a s s e des Tones. In ihr teilt sich das Gefühl durch das Gehör an das Gefühl mit, aber an das ebenfalls zu verdichtende, zu gefestigende Gefühl, dem es sich zum sicheren, unfehlbaren Verständnisse bringen will. Sie ist somit das Organ des sich verstehenden und nach Verständigung verlangenden besonderen Gefühles, des Verstandes" [38]). Freilich, diese Bestimmung weist auch notwendig auf die Grenzen des sprachlichen Ausdrucks hin. Nicht allein die Tatsache, daß, wenn wir die Geschichte der poetischen Wortkunst betrachten, das Wort allein nach Wagners Ansicht keiner weiteren, höheren Entwicklung mehr fähig ist, warnt uns davor, von

---

37) Henri Lichtenberger: Richard Wagner, S. 191/192.
38) W. s. S. III, 64.

der Wortkunst allein einen Aufstieg der Kunst zu neuer Höhe zu erwarten, sondern eben jene Betrachtung des Wesens der Sprache selbst, deren Charakter es ist, als Ausdruck des einzelnen, konkreten Gedankens sich an den Verstand zu wenden. „Das bestimmte Bedürfnis, das sich in der Sprache verständlich zu machen sucht, ... hat zu schildern, zu beschreiben, was der Ton als Ausdruck des allgemeinen Gefühls unmittelbar" gibt [39]).

Das Wort, für sich allein genommen, ist daher unvollkommen; es ist zunächst nur Zeichen für einen Begriff, ist conventionell; es sagt vom Gefühl unmittelbar nichts aus. Vom Standpunkt der Wirkung aus betrachtet, die, wie aus den angeführten Sätzen zu ersehen, Wagner auch hier stets vor Augen hat, ist das Objekt, an das sich das Wort wendet, der Verstand; erst dieser kann und muß dessen Inhalt mittels der Einbildungskraft in ein Gefühlserlebnis umsetzen. Diesen Weg zum Gefühl aber ebnet in unmittelbarer Weise die Musik, die freilich allein, für sich genommen, gleichfalls sämtliche Ausdrucksmöglichkeiten, die sie allein zu erfüllen vermag, erschöpft hat. Beethoven, dessen größter Jünger und Apostel Richard Wagner ist, von dem er selbst nicht sprechen kann, „ohne sofort in den Ton der Verzückung zu verfallen" [40]), — Beethoven hat in den ersten acht Sinfonien zusammengefaßt und zum Ausdruck gebracht, was die Musik allein mit ihren Mitteln auszudrücken fähig ist. Er fühlte es selbst, und so schloß er seinerseits im letzten Satze seiner letzten Sinfonie den Pakt mit dem Worte, wodurch dieses Werk zum Markstein in der Entwicklung der neuzeitlichen Kunst geworden ist. Beethovens „letzte Symphonie", sagt Wagner in seiner „Autobiographischen Skizze" (1842), „erschien mir als der Schlußstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen keiner zur Selbständigkeit gelangen könne" [41]).

Die Musik ist „das ursprünglichste Äußerungsorgan des inneren Menschen .., als unwillkürlichster Ausdruck des von außen angeregten inneren Gefühls" [42]). Sie ist „der lebendige Gott in unsrem Busen" [43]).

Doch die Töne sprechen ohne Hinzunahme des Wortes dieses allgemeine Gefühl in noch nicht faßbarer Form aus. Töne allein vermitteln nur ein unbestimmtes Gefühl; sie sprechen unser Inneres an und bewegen es; aber die so herbeigeführte Erregung kennt noch nicht ihren Sinn und ihre Bedeutung. Worte allein bleiben zwar bestimmt, aber sie sprechen nur mittelbar unsere Sinne an. Wort und Ton müssen daher zusammenwirken. Das einzelne, begriffliche

[39]) W. s. S. III, 65.
[40]) W. s. S. IX, 87.
[41]) W. s. S. I, 10.
[42]) W. s. S. IV, 91.
[43]) W. s. S. X, 30.

Wort, das die Musik beeinflußt, dem sie sich anzupassen hat, macht deren Töne reden; die Musik ihrerseits schöpft den Inhalt des Wortes erst ganz aus und bringt es zum vollen Tönen; ja, hat sie das Wort erst einmal ganz erfaßt, so wird sie innerhalb der dramatischen Handlung zur wahrsten Seelenaussprache auch da, wo das Wort schweigen muß; sie wird gleichzeitig zur Mittlerin und Deuterin der mimischen Gebärde und des inneren Seelenvorganges. „Die Musik ist es nun, was uns, indem sie unablässig die innersten Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhange uns zur Mitempfindung bringt, zugleich ermächtigt, eben diese Handlung in drastischer Bestimmtheit vorzuführen: da die Handelnden über ihre Beweggründe im Sinne des reflektierenden Bewußtseins sich uns nicht auszusprechen haben, gewinnt hierdurch ihr Dialog jene naive Präzision, welche das wahre Leben des Dramas ausmacht“ [44]). Denn nicht mit beliebigem Wortgebilde hat sich die Musik zu verbinden, um gegenseitig ihre höchste Auslösung hervorzurufen; sondern das D r a m a ist von allen poetischen Künsten diejenige, welche die t i e f s t e W i r k u n g auf uns ausübt. D a h e r h a t s i c h d i e M u s i k m i t d e m D r a m a z u v e r b i n d e n, um so zur höchsten Wirkung und Entfaltung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten zu gelangen.

Dieses ist in knappsten Zügen die theoretische Unterbauung und Motivierung des Wagnerschen Musikdramas. Dieser ausdrucks- oder gestaltungskünstlerische Gesichtspunkt ist das Entscheidende des theoretischen Aufbaus seines Kunstwerkes überhaupt. Auf diesem Gebiete liegen Wagners eigentliche reformatorische Leistungen und Verdienste.

Bevor wir zusammenfassend und vergleichend die wesentlichsten Momente dieser gestaltungskünstlerischen Fragen der Hebbelschen und Wagnerschen Theorien einander gegenüberstellen, haben wir an dieser Stelle noch ein Kernproblem zu behandeln: die Bedeutung des Mythos im Wagnerschen Kunstbilde.

Das Wagnersche Musikdrama soll das „Reinmenschliche“ darstellen. Dieses Reinmenschliche ist aber bei Wagner nicht, wie an früherer Stelle bereits ausgeführt wurde, vom Sinnkünstlerischen, sondern vom Ausdruckskünstlerischen her bestimmt; es findet deshalb in unserer Untersuchung erst jetzt seine Erörterung.

Der Dramatiker als Gestalter der dramatischen Handlung wendet sich nach Wagners Anschauung an den Verstand, — freilich nicht in beschreibender Weise, wie es der Romandichter zu tun pflegt, sondern er führt sie unserer Anschauung leibhaftig vor, macht sie den „Sinnen“ „verständlich“. „Der wirklich gesunde Mensch, wie er in seiner vollen leiblichen Gestalt vor uns steht, beschreibt nicht, was er will und wen er liebt, sondern er w i l l und l i e b t, und teilt uns durch

44) W. s. S. IX, 309.

seine künstlerischen Organe die Freude an seinem Wollen und Lieben mit: dies tut er im dargestellten Drama nach höchster Fülle bestimmt und unmittelbar“ [45]).

Ist das Drama aber „nur als vollster Ausdruck eines gemeinschaftlichen künstlerischen Mitteilungsverlangens denkbar“ [46]), so muß es auch inhaltlich zum Ausdruck der Anschauung des gemeinschaftlichsten Sehens und Wollens werden. Diese allgemeinste Anschauungsweise hat nirgends vollkommeneren und volkstümlicheren Ausdruck gefunden als in Sage und Mythos; sie sind die „ergebnisreichen Gestaltungen der Volksanschauung vom Wesen der Dinge und Menschen“ [47]). „Im M y t h o s erfaßt die gemeinsame Dichtungskraft des Volkes die Erscheinungen gerade nur noch so, wie sie das leibliche Auge zu sehen vermag, nicht wie sie an sich wirklich sind“ [48]). „Aller Gestaltungstrieb des Volkes geht im Mythos somit dahin, den weitesten Zusammenhang der mannigfaltigsten Erscheinungen in gedrängtester Gestalt sich zu versinnlichen: diese zunächst nur von der Phantasie gebildete Gestalt gebart sich, je deutlicher sie werden soll, ganz nach menschlicher Eigenschaft, trotzdem ihr Inhalt in Wahrheit ein übermenschlicher und übernatürlicher ist, nämlich diejenige zusammenwirkende vielmenschliche oder allnatürliche Kraft und Fähigkeit, die, als nur i m Z u s a m m e n h a n g e des Wirkens menschlicher und natürlicher Kräfte im allgemeinen gefaßt, allerdings menschlich und natürlich ist, gerade aber dadurch übermenschlich und übernatürlich erscheint, daß sie der eingebildeten Gestalt e i n e s menschlich dargestellten Individuums zugeschrieben wird“ [49]).

Hierin liegt nach Wagner die eigentliche Aufgabe der Kunst und die besondere Bedeutung, die dem Mythos in diesem Kunstbilde zukommt. Das Volk in dem Verlangen nach „f a ß b a r e r Darstellung der Erscheinungen“ wird im Mythos „zum Schöpfer der Kunst“ [50]). Hier kommt seine eigenste Anschauungsweise zum Ausdruck, die der dramatische Künstler zur Möglichkeit greifbarer, lebendiger Wiedergabe gestaltet. Zusammenfassend sagt Wagner an einer Stelle von „Oper und Drama“ über diesen Gegenstand: „Der tragische Dichter“ teilt „den Inhalt und das Wesen des Mythos nur am überzeugendsten mit, und die Tragödie ist nichts Andres, als die künstlerische Vollendung des Mythos selbst, der Mythos aber das Gedicht einer gemeinsamen Lebensanschauung“ [51]). So faßt Wagner den Mythos zugleich als Ausdruck der Lebensanschauung des Volkes. Dennoch, wir er-

[45]) W. s. S. III, 106.
[46]) W. s. S. III, 108.
[47]) W. s. S. II, 123.
[48]) W. s. S. IV, 31.
[49]) W. s. S. IV, 32.
[50]) W. s. S. IV, 32.
[51]) W. s. S. IV, 34.

kennen deutlich den Unterschied, den die Bevorzugung des Mythos durch Wagner gegenüber der Bevorzugung der Geschichte durch Hebbel ausmacht. Es geht hier um mehr als um die Verschiedenheit stofflicher Bereiche oder nur darum, daß Wagner in einer allgemeineren Anschauungsform, in einem weiteren Rahmen uns das Wesen der Dinge veranschaulichte.

Alles, was der Mensch sieht oder so veranschaulichend gestaltet, so daß es auch ein anderer sieht, trägt in irgend einer Weise den Stempel seiner Lebensanschauung; er schaut es gemäß den Sehformen seiner Lebensstruktur an. Aber: Hebbel wählt zur künstlerischen Veranschaulichungsform die Geschichte, weil sie ihm das Wesen des Seinsgeschehens schlechthin widerspiegelt; Wagner wählt den Mythos, weil er hier am wirksamsten gestalten kann, was den meisten gemäß, was aus ihrer Sehweise gleichsam mitgeboren ist.

Wie sehr Wagners Bevorzugung des Mythos im Grunde vom eigentlich Sinnkünstlerischen unabhängig ist, vielmehr innerhalb seiner Kunstanschauung zum Gestaltungskünstlerischen gehört und hier ihren eigentlichen Nährboden findet, beweist unter anderem auch die Tatsache, daß er, obwohl die Entwicklung seiner Weltanschauung wesentlichen Schwankungen unterworfen war, die gestaltungskünstlerischen Elemente seiner Kunstanschauung, in deren Rahmen ja auch die Behandlung des Mythos ihre Stelle findet, im großen ganzen durchaus einheitlichen Charakter tragen, daß er während der verschiedenen Perioden, die wir in der Entwicklung seines Weltbildes feststellten, stets der Sage und dem Mythos ihre Vorrangstellung gegeben hat. Das gilt in weiterem Sinne vom „Holländer" bis zum „Parsifal", — von den vollendeten Werken nur die „Meistersinger" ausgenommen.

Diese enge Zusammengehörigkeit der Stoffwahl und der ausdruckskünstlerischen Bestrebungen Wagners wird dem Verständnis auch nahe gebracht durch die gedanklich durchaus entsprechende Motivierung, die beide erfahren. Denn wie das Wort in konkreter Form verstandesmäßig in nur mittelbarer Weise auf die Sinne einwirkt, die Musik dagegen eine allgemeinere Sprache spricht, welche zwar die bestimmte Erscheinung in eine transzendente Sphäre hebt, gleichwohl aber in unmittelbarer Weise auf die Sinne wirkt, so gehören auch die Gestalten des Mythos in ihrer Wesentlichkeit zwei Bereichen an, dem der konkreten, menschlichen Anschauung und Erscheinung, und dem einer übersinnlichen Sphäre von allgemeiner, „reinmenschlicher" Bedeutung, entsprechend dem allgemeineren, gleichfalls das „Reinmenschliche" im Menschen ausdrückenden und ansprechenden Gestaltungsmittel, der Musik.

In diesem Zusammenhange haben wir noch ein weiteres Problem kurz zu erörtern, das Hebbel zum besonderen Anlaß seiner kritischen

Stellung gegen Wagners Bevorzugung des Mythos nimmt: das Problem des dramatischen Wunders.

Hebbel stellt in seinen Tagebüchern die Forderung auf — die Stelle wurde bereits in anderem Zusammenhange herangezogen —, daß die Oper ihre Stoffe immer aus dem Mythos entlehnen solle; „wenn ein Schwanen-Ritter singt, wird sich niemand wundern, denn ein Mensch, der den Ozean auf dem Rücken eines Vogels durchschneidet, kommt aus einer Welt, worin es anders hergeht wie in der unsrigen“ [52]). Hier werden also mythische und „wunderbare“ Begleitumstände gewissermaßen zur Entschuldigung für die Ausdrucksgestaltung der Handlung genommen; zum anderen aber wird hier in ironischer Form diese „wundervolle“ Welt des Mythos als dem Stoff-Bereich der Oper, d. h. für Hebbel als dem des Nicht-Dramas, zugehörig hervorgehoben. Dies Problem des dramatischen Wunders spielt gerade bei Wagner eine nicht unerhebliche Rolle; denken wir nur an die mehrfach in seinen Tondramen vorkommenden Liebes- und Zaubertränke, an die der Mythen- und Märchenwelt angehörenden Lebewesen in ihrer z. T. symbolischen Verwendung.

Mit diesen Erörterungen befinden wir uns bereits stark an der Grenze der bühnenkünstlerischen Fragen und Probleme. Man kann sagen: das ist stets dort der Fall, wo Elemente des Gestaltungskünstlerischen gewissermaßen zum Selbstzweck herauswachsen; das kann für das Wort und den Ton zutreffen und zwar jedesmal in dem Augenblick, wo deren Ausgestaltung nicht mehr aus dem organischen Sinnganzen hervorgeht und nicht mehr wesenhafter Bestandteil des Ganzen ist. Diese Gefahr einer Schädigung der dramatischen Handlung und Gestaltung im eigentlichsten Sinne ist in besonderem Umfange dort gegeben, wo nicht nur der menschlich-lebendige Ausdruck, sondern äußere Elemente, die Requisiten, wie man sie vom theatertechnischen Standpunkt zu bezeichnen pflegt, den Anspruch sinndramatischer Realität erheben. Man kann grundsätzlich sagen: Je größere Bedeutung innerhalb eines Dramas dem Requisit eingeräumt wird, um so mehr entfernt sich das Werk von der eigentlich künstlerischen Idee des Dramas und dem Sinn seiner ausdruckskünstlerischen Gestaltung. Es gerät dann leicht in die Gefahr, zum Theaterstück zu werden. Der Grund dieser Erscheinung ist die Tatsache, daß der dramatische Konfliktstoff nicht von miteinander kämpfenden Wesen, von lebendigen handelnden Menschen „von innen heraus“ geführt und ausgetragen wird, wie es das Drama doch eigentlich erfordert, sondern durch symbolische Verselbständigung an sich toter oder mindestens nicht lebendiger Gegenstände bestimmt wird. Wir sehen solche Gefahren des Abgleitens in theatralische Gefilde selbst in Shakespeares „Othello“ und, in verhüllterer Form allerdings, auch in Hebbels vom

[52]) H. Tb. IV, 6099.

sprachlich-gestaltungskünstlerischen Gesichtspunkt übrigens reifstem Werke, dem „Gyges", wo die Bedeutung des Requisits schon durch den Titel des Werkes zum Ausdruck kommt.

Das Wunder soll in Wagners Kunstwerk dramatisch-symbolhaftes Ausdrucksmittel sein. Von Wunder pflegen wir meist dort zu sprechen, wo eine Folge von Erscheinungen oder Geschehnissen offensichtlich in einem Zusammenhange zueinander steht, den wir uns mittels des Kausalitätsgesetzes nicht erklären können. Wagner unterscheidet in „Oper und Drama" zwei Arten des Wunders: das poetische und das religiöse Wunder. „Das Wunder im Dichterwerke unterscheidet sich von dem Wunder im religiösen Dogma dadurch, daß es nicht, wie dieses, die Natur der Dinge aufhebt, sondern vielmehr sie dem Gefühle begreiflich macht" [53]). „Dem dichtenden Verstande liegt nun, für den Eindruck seiner Mitteilung, gar nichts am Glauben, sondern nur am Gefühlsverständnis" [54]).

Der dramatische Dichter gestaltet eine dramatische Handlung, die auch nach Wagner Einfachheit wie Größe zugleich besitzen soll. Diese Größe wird äußerlich als die Weite des dichterischen Umkreises gefaßt, den die Handlung rein inhaltlich umfaßt. Und „um einen großen Zusammenhang gegenseitig sich bedingender Handlungen zu verständlichem Überblicke darstellen zu können", muß der Dichter „diese Handlungen in sich selbst zu einem Maße zusammendrängen, in welchem sie bei leichtester Übersichtlichkeit dennoch nichts von der Fülle ihres Inhaltes verlieren" [55]). Er muß sich darauf beschränken, die handlungsmäßigen Hauptmomente zu fassen, um sie zu einem knappen dramatischen Gefüge zu formen; freilich, er darf nicht irgendwelche zur Motivierung dieser dramatisch wichtigsten Vorgänge wesentliche Momente dem Gefühl des Zuschauers vorenthalten, sondern diese Rechtfertigung vor dem Gefühl, „die Darlegung der Motive, ist es eben, was den Raum des Kunstwerkes einzunehmen hat, der vollkommen vergeudet wäre, wenn er von einer Masse unzurechtfertigender Handlungsmomente erfüllt würde" [56]). Es kommt also für Wagner gleichzeitig darauf an, seine Motivierung zu vereinfachen und zu verdichten. Diese dramatisch-symbolhafte Aufgabe hat das poetische Wunder zu erfüllen. „Das Drama unterscheidet sich als vollendetstes Kunstwerk von allen übrigen Dichtungsarten eben dadurch, daß die Absicht in ihm durch ihre vollständigste Verwirklichung zur vollsten Unmerklichkeit aufgehoben wird: wo im Drama die Absicht, d. h. der Wille des Verstandes, noch merklich bleibt, da ist auch der Eindruck ein erkältender; denn wo wir den Dichter noch wollen sehen, fühlen wir, daß er noch nicht

[53]) W. s. S. IV, 82.
[54]) W. s. S. IV, 82.
[55]) W. s. S. IV, 83.
[56]) W. s. S. IV, 83.

kann. Das Können des Dichters ist aber das vollkommene Aufgehen der Absicht in das Kunstwerk, die Gefühlswerdung des Verstandes“ [57]). Die Dichtung selbst also erklärt sich uns durch unmerkliches Ansprechen des Gefühls. „Im Drama müssen wir Wissende werden durch das Gefühl. Der Verstand sagt uns: so ist es erst, wenn uns das Gefühl gesagt hat: so muß es sein“ [58]). Das Wunder wird somit im Sinne Wagners vom Zuschauer „keineswegs als Wunder aufgefaßt, sondern als verständlichste Darstellung der Wirklichkeit begriffen“ [59]).

In kritischer Erwägung ist dieser Auffassung des Wunders sowie mittelbar dadurch auch der Wagnerschen Auffassung der dramatischen Kunst entgegenzuhalten: Allerdings wird durch diese sinnvolle Verwendung des Wunders jede eitle und leere Requisitendramatik gemieden und das Wunder zu einem Gestaltungsmittel von hochkünstlerischer und symbolischer Bedeutung erhoben. Aber es drängt sich zugleich die Frage auf: Bedeutet diese völlige „Gefühlswerdung des Verstandes“, die von Wagner aus — auch geistesgeschichtlich gesehen — durchaus verständlich erscheint, nicht zugleich eine sinnkünstlerische Bankerotterklärung des Verstandes überhaupt und ein Verlassen derjenigen sinnkünstlerischen Bedingnisse, die eben das Wesen der Gattung „Drama“ bisher ausmachten?

Gewiß glaubt Wagner selbst nicht, das Drama im traditionell überkommenen Sinne der Gattung weiter zu pflegen, sondern er ist überzeugt, in revolutionärer Weise durch sein Allkunstwerk die bisherigen einzelnen Gattungen überwunden, „die innige Vereinigung aller Kunstzweige zum höchsten, vollendetsten Ausdrucke“ [60]) herbeigeführt zu haben. Aber gerade, indem wir zu zeigen versuchten, daß Wagners reformatorische Leistung vom Gestaltungskünstlerischen her zu verstehen ist, daß selbst für Stoffwahl und Stofformung die ausdrucks- und wirkungskünstlerischen Gesichtspunkte in wesentlichem Umfange maßgebend sind, dürfen wir uns darüber nicht täuschen, daß das Wagnersche Kunstwerk von seiner handlungs- und ideenmäßigen Gestaltung her der Gattung Drama im engeren Sinne nicht zugerechnet werden darf.

Das Drama pflegen wir im Kern als Wortgebilde anzusehen, sei es in unmittelbarer Weise, indem das Wort durch sich selbst der Idee dichterische Gestaltung verleiht, sei es mittelbar, indem es wenigstens als ein Teil die verstandesmäßige Unterlage des dramatischen Gebildes hergibt; als solches Wortgebilde bringt es sinnkünstlerisch eine Idee zum Ausdruck, die wir im traditionellen Sinne, und letztlich auch

---

[57]) W. s. S. IV, 78.
[58]) W. s. S. IV, 78.
[59]) W. s. S. IV, 84.
[60]) W. s. S. III, 20.

bei Wagner, als Sinn nur vom gedanklich Faßbaren, vom Worte aus verstehen können. Will Wagner aber die an sich doch notwendige, verstandesmäßige Motivierung in dieser Weise durch bloßen Appell an das Gefühl ersetzen, so muß es notwendig zweifelhaft erscheinen, ob wir hier noch im eigentlichen Bereich des Dramatischen stehen. Haben wir hier nicht vielmehr eine Form der dramatisierten Legende oder des dramatisierten Mythos vor uns, der wohl in dramatischer Form gestaltet ist, in der Art seiner sinnhaften Erscheinung aber, durch Stoffwahl wie künstlerische Gestaltung begünstigt, über die sinnkünstlerischen Grenzen dieser Form hinausweist? Das Wunder, das ja vielfach einen bezeichnenden Bestandteil der Volksdichtung, vor allem der episierenden Volksdichtung ausmacht, denken wir an Märchen, Sage, Mythos, Legende, ist als Stoffmotiv ein dem von Wagner bevorzugten Stoffkreis nur gemäßes Veranschaulichungsmittel. Es fordert, sofern wir es anerkennen sollen, gleichviel, ob durch Gefühl oder Verstand, den Glauben in uns an seine Wirklichkeit und Wirkungskraft. Diese dramatische Wirkungskraft „wunder"licher Elemente entfernt, nicht weil sie mythenhaft sind, sondern weil dieses Wunder sinnenhaftes Material der verdichteten Motivierung sein will, wo wir eine psychologische, aus dem Inneren des Menschen heraus sich bildende und wirkende Kraft der Motivierung erwarten, das Wagnersche Kunstwerk von der eigentlichen, sinnhaften Idee des Dramas.

Fassen wir das Ergebnis der Betrachtung der gestaltungskünstlerischen Elemente im Kunstbild Friedrich Hebbels und Richard Wagners zusammen.

Hebbel steht in Verwendung des Wortes als des wichtigsten, im Grunde einzigen Ausdrucks- und Gestaltungsmittels seiner Kunst, von der besonderen psychologischen und philosophischen Bewußtheit und Deutung dieses menschlichen Ausdrucksvermögens abgesehen, auf dem Boden der Tradition. Er war sich dessen stets bewußt, und mit sehr deutlichem Hinweis auf Wagner schreibt er in einem Briefe an Adolph Strodtmann (am 2. 8. 1862): „Ich war, als ich auftrat, weit davon entfernt, ein neues Evangelium zu predigen; ich wollte das alte aus Sophokles und Shakespeare geschöpfte wieder in seine Rechte einsetzen. Er [Wagner] hatte aber eine Kunsttheorie ausgeheckt, die im schneidendsten Widerspruch mit der großen Vergangenheit stand, die das Wesen der Kunst selbst vernichtete und ohne Frage nur das eigene Defizit, den Mangel an Melodien, decken sollte" [61]). Auf die beiden letzten Gesichtspunkte, wohl durch Mißgunst oder begrenztes Verständnis begründet, brauchen wir nicht einzugehen; Wagner hat

[61]) H. Br. VII, 217.

weder die Kunst vernichtet noch ist seine Tonsprache durch einen Mangel an Melodien gekennzeichnet. Dagegen umreißt der erste Teil dieser Vergleichung Hebbels mit Wagner recht treffend die Stellung, die beide Meister, vor allem Hebbel, in der Geschichte des deutschen Dramas einnehmen, sofern wir die gestaltungskünstlerischen Elemente ihres dramatischen Schaffens in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken.

Im Hinblick auf die Dichtung der deutschen Klassik, die Dichtung „der klassischen Form und des klassischen Verses, der Dichtung der tragischen Konflikte und der tragischen Schuld und Sühne" sagt Paul Fechter in seiner Literaturgeschichte: „Hebbel ist der letzte, der noch mit einem Schein wenigstens von geistigem, wenn auch nicht mehr seelischem Leben den Vers erfüllen konnte" [62]). Mag sein; doch wollte man die klassische Zeit in allem allein als Wertmaßstab künstlerischen Schaffens gelten lassen, dann wäre Klassik Stillstand und Ende. Es ist im wesentlichen der Sprachschatz und der Sprachstil Goethes, den wir noch heute unser Eigen nennen, und schon aus diesem Grunde ist er der sprachgestalterisch größte und einflußreichste Deutsche der Neuzeit. Beruht dem gegenüber die sprachkünstlerische Bedeutung der großen dichterischen Leistungen der Nach-Goethezeit in der besonderen Note und dem Klang, in der Instrumentierung gewissermaßen der sprachlichen Ausdrucksmittel, die der Wortdichter seinem Werke gibt, für die der kritische Beurteiler ebenso wie der Musiker für den Klang in der Musik ein Ohr haben muß, um sie zu verstehen, so zählt auch Hebbel zu den Großen unter den Sprachgestaltern des 19. Jahrhunderts. Auch er ist Meister, Meister in dem Sinne, in dem es David dem Ritter von Stolzing gegenüber ausspricht: „Der Dichter, der aus eig'nem Fleiße zu Wort' und Reimen, die er erfand, aus Tönen auch fügt eine neue Weise, der wird als „Meistersinger" erkannt" (Meistersinger, I. Akt).

Wagner erscheint in dem Urteil Hebbels als Revolutionär, und Wagner selbst hielt sich für den großen Kulturreformator, den „Regenerator" der Menschheit. Die Menschheit soll umgestaltet werden, um reif zu werden für das „Kunstwerk der Zukunft"; die Kunst steht ihrerseits im Dienste der Gestaltung der Menschheit, der sittlichen Einwirkung auf die in materialistischem Wahn befangene, egoistische Menschheit; die Kunst soll sie sittlich befreien. Diese Wirkung soll nicht nur durch den sprachlich-begrifflichen Ausdruck des Wortes im traditionellen Sinne des Wortdramas erreicht werden; sondern „die Musik ist in kaum geringerem Grade als die Schauspielkunst vermögend, auf den Geschmack, ja, auf die S i t t e n zu wirken" [63]). Durch dieses Gestaltungsmittel vor allem soll das „Reinmenschliche" ange-

[62]) Paul Fechter: Dichtung der Deutschen, S. 549.
[63]) W. s. S. II, 269.

sprochen, an das Gefühl appelliert werden. Die gleichmäßige Bindung des Wortes an die Musik und der Musik an den Gehalt des Wortes macht Wagners Bedeutung aus. Daß das Worttondrama von ihm erst aus dem Boden gestampft worden sei, ist nicht zuzugeben; das ist schon vorher da. Das musikdramatische Werk Mozarts, Glucks, Webers und Marschners sind ragende Marksteine in dieser Entwicklung; programmatische Forderungen wie etwa die Herders oder E. T. A. Hoffmanns hatten theoretisch bereits den Weg gewiesen, den Richard Wagner in der Praxis erfolgreich beschritt. Daß er dem Wort wie dem Ton die gleiche Pflege angedeihen ließ, um sie im Dienste der Gestaltung dieses „Kunstwerkes der Zukunft" in ihrer Synthese gewissermaßen ihre höchsten, wie wir glauben, letzten Möglichkeiten ausdruckskünstlerischer Gestaltung erreichen zu lassen, darin liegt Wagners entscheidende künstlerische Leistung.

Bei Hebbel herrscht das Wort, das Kind des Geistes; die Musik kann ihm nur, auch wo er theoretisch anscheinend melodramatischer oder musikdramatischer Ausdrucksgestaltung zustrebt, hinzutretendes, steigerndes Mittel dramatischer Gestaltung zum Zwecke stärkerer Bühnenwirksamkeit sein. Wagner wählt Wort u n d Ton zur künstlerischen Gestaltung, beide zur Wirkung auf die Sinne, — auch das Wort, um es mittelbar den Sinnen verständlich werden, den Verstand „Gefühl werden" zu lassen.

Neben dieser ausdruckstechnischen Verschiedenheit aber ist entscheidend: Hebbels Wortgestaltung ist in gewissem Sinne sekundärer Art; das Wort ist ihm geistiger Mittler, um der Idee des weltgeschichtlichen Seinsprozesses Ausdruck zu geben und sie zur Anschauung zu bringen. Wagners Wort-Tongestaltung ist dem gegenüber primärer Natur; sie steht für ihn im Vordergrund des theoretischen (wie praktischen) Interesses. Stoffwahl und Stoffdurchdringung sind ihm nur Abbild und Mittler des Gestaltungskünstlerischen.

5. Kapitel:

Das bühnenkünstlerische Element des dramatischen Kunstwerkes in der Theorie Friedrich Hebbels und Richard Wagners.

Ein Mann, der recht zu wirken denkt,
Muß auf das beste Werkzeug halten.
Goethe, Faust.

„Jede geschichtliche Betrachtung der Entwicklung des Dramas im ganzen oder in einer gewissen Zeitspanne, unter besonderen nationalen, sozialen und allgemeinen Kulturverhältnissen setzt eines voraus: die Gewißheit, daß die dramatische Kunst in der weitesten Bedeutung des Wortes, d. h. die mit der Aufführung auf einer (wie immer gestalteten) Bühne rechnende und durch sie erst vollendete Dichtung, bei aller Vielgestaltigkeit ihrer Formen und bei aller Verschlungenheit ihrer Schicksalswege doch im letzten Grunde ein einheitliches Wesen sei — eine ‚Idee' im Sinne Goethes, eine ‚funktionelle' Einheit, eine ‚Entelechie', die ‚in Gestaltung, Umgestaltung des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung' verrät" [1]). Drama und Bühne gehören untrennbar zu einander.

In literaturkritischer Untersuchung des Dramas pflegt die Frage nach den bühnenkünstlerischen Bestandteilen vernachlässigt zu werden. Zu Unrecht; denn die „bühnenkünstlerische Frage", die in erster Linie eine Frage der Publikumswirkung ist, in theoretischer oder kritischer Betrachtung zu unterlassen, bedeutet im Grunde dieselbe Unvollkommenheit wie die „Arbeit" des Dramatikers selbst, der beim Schaffen seines Werkes diesen Gesichtspunkt außer Acht ließe, es sei denn, daß die unbewußte Schöpferkraft in ihm auch diese Seite seines Werkes zur Vollendung gestaltete. Ein Nur-Literaturdrama, das sog. Lesedrama, ist daher im eigentlichen Sinne dem Begriffe nach ein Paradoxon, selbst wenn es dichterisch noch so hoch steht.

Dieser „objektiven" Seite des gestaltungskünstlerischen Prozesses in der Theorie des dramatischen Kunstwerkes zweier Meister wie Friedrich Hebbels und Richard Wagners nachgehen zu wollen, scheint freilich zunächst ein bedenkliches Unterfangen. Denn es setzt den

[1]) R. Petsch: „Zwei Pole des Dramas" in „Gehalt und Form. Gesammelte Abhandlungen zur Literaturwissenschaft und zur allgemeinen Geistesgeschichte." Dortmund, 1925, S. 23.

Glauben an deren rückhaltlose Offenheit auf einem Gebiete voraus, auf dem der dramatische Künstler — aus psychologischen Gründen begreiflich — seiner wahren Ansicht nur selten unverhüllten Ausdruck gibt; denn hier muß er offen bekennen, daß ihm nicht allein an der „Aus-Sprache", sondern auch an der „An-Rede" liegt, nicht allein am künstlerischen Gestalten dessen, wovon er sich befreien will, sondern worauf und wozu er wirken will, durch welche bestimmte Ziele sein Wille nach Erfolg bestimmt ist. Dieser Wille nach „objektiver" Gestaltung mittels der Bühne, nach Wirkung und Erfolg beherrscht dennoch jeden echten Dramatiker. Der Berücksichtigung dieser bühnenkünstlerischen Elemente in den theoretischen Äußerungen Friedrich Hebbels und Richard Wagners sei darum unsere Aufmerksamkeit nunmehr zugewandt. Wir können freilich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung das Verhältnis Hebbels und Wagners zu diesen Problemen nur sehr allgemein behandeln; denn hier kann nur gefragt werden, wie weit innerhalb ihrer Theorie vom dramatischen Kunstwerk die Wirkung desselben von der Bühne überhaupt erwogen wird. Der Erörterung einzelner bühnenkünstlerischer Fragen — Gebärde, Bühnenbild u. a. m. — kann in unserem Zusammenhange nicht Raum gegeben werden; sie muß Gegenstand einer besonderen Untersuchung sein.

Beide Meister, Hebbel wie Wagner, wissen um den Zusammenhang von Drama und Bühne. In seinem „Kunstwerk der Zukunft" sagt Wagner: „Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbarsten Mitteilung an eine gemeinsame Öffentlichkeit hervorgehend" [2]). „Der Dichter aber wird wahrhaft erst Mensch durch sein Übergehen in das Fleisch und Blut des Darstellers" [3]). In dieser erst durch die darstellerische Schauspielkunst von der Bühne her wirkenden Wiedergabe des Kunstwerkes erblickt Wagner den „eigentlichen Nerv, die wahre Absicht der dramatischen Kunst überhaupt" [4]). Auch Hebbel weiß: „Eine Dichtung, die sich für eine dramatische giebt, muß darstellbar sein" [5]). „Niemand dichtete lieber für den nächsten Zweck, die Aufführung, wie ich", heißt es in seiner Vorrede zur „Julia" [6]).

Beide Meister, Hebbel wie Wagner, stehen dabei im heftigsten Kampf gegen das Theater ihrer Zeit. Die Kunstzustände der Gegenwart lehnen sie ab, sie verabscheuen die moderne „Effekt-Hascherei und Pointen-Jagd" [7]). Sie befehden die zeitgenössische Veräußer-

---

[2]) W. s. S. III, 150.
[3]) W. s. S. II, 156.
[4]) W. s. S. V, 29.
[5]) H. W. XI, 52.
[6]) H. W. II, 393.
[7]) H. Br. VIII, 39.

lichung der Kunst. Ja, gerade die Mißstände des Theaters werden ihnen zum Anlaß, die gesamte Kultur der Zeit, die Geschmacklosigkeit des Publikums, die Urteilslosigkeit der zunftmäßigen Kritik zu verwerfen.

Die Heiligkeit der Kunst scheint ihnen verloren gegangen, deren hohe ideelle Sinngebung herabgesunken; das Theater ist eine Stätte des Luxus geworden, zur Unterhaltung der Gelangweilten, zum „Zeitvertreib der ‚Gebildeten'", die, wie Hebbel sagt, „nicht von den Mühen des Lebens, sondern vom Leben selbst ausruhen" [8]) möchten. Und auch Wagner wendet sich früh, wie wir sahen, gegen die Theaterverhältnisse seiner Zeit. „Schon ehe Wagner seine Theorie formuliert hatte, stand er den modernen Kulturzuständen feindlich gegenüber, und besonders die Theaterverhältnisse seiner Zeit verurteilte er" [9]).

Gegen Theater, Publikum und Kritik ist Hebbels und Wagners Kampfstellung gerichtet. „Wer das Deutsche Theater in einen Tempel der Kunst verwandeln will", schreibt Hebbel im Oktober 1862 voll Bitterkeit und Ironie in sein Tagebuch, „der soll doch auch die Buden, in denen auf Jahrmärkten von den „Egyptischen Zauberern" zum Erstaunen der Bauern die „Natürliche Magie" mit ihren Wundern vorgeführt wird, in den Dienst der Natur-Wissenschaften bringen" [10]). Oftmals geißelt Hebbel in dieser Weise die Niedrigkeit der gegenwärtigen Bühnenverhältnisse; mit tiefer Hoffnungslosigkeit spricht er von dem Theater der Gegenwart, das er in einem Briefe an Pichler als eine „Arena der Nullität" [11]) bezeichnet. „In unserer Zeit", heißt es etwas später in einem Briefe an Uechtritz, „darf man Nichts vom Publicum und von der Kritik erwarten, und muß in den meisten Fällen das Lob, wie den Tadel ablehnen, weil man es für Dinge erhält, auf die man absolut keinen Werth legen darf" [12]). Ja, früh ist er gegen die Theaterverhältnisse seiner Zeit derart erbittert, daß er aus künstlerischem Ernst heraus bewußt auf die Bühne verzichten will. „Das Publicum, besonders das theatralische, ist heut zu Tage so beschaffen, daß eine Arbeit, die mit Beifall aufgenommen wird, Nichts werth sein kann. Die dramatischen Werke, die ich zu schreiben gedenke, werde ich absichtlich und von vornherein so einrichten, daß sie gar nicht auf die Bühne gebracht werden können, denn wahrlich, ich mag mit Töpfer und Albini [2 zeitgenössische Bühnenpraktiker] keine Lorbeeren teilen. Diese Leute, ohne Dichterweihe, ja ohne Geist und Witz, schreiben für die Unterhaltung eines ent-

---

[8]) H. W. XI, 16.
[9]) Hanrieder: Das Drama Richard Wagners im Urteil Friedrich Hebbels, S. 12.
[10]) H. Tb. IV, 5963.
[11]) H. Br. V, 110.
[12]) H. Br. V, 301.

arteten Zeitalters, das keines reinen Genusses mehr fähig ist; der Dichter, der nicht so viel Achtung für sich selbst hat, um sich von solchem Gelichter fern zu halten, verdient statt eines Kranzes ein Kainszeichen“ [13]).

Wie sehr Wagner, fast heftiger noch als Hebbel, gegen die Theaterverhältnisse seiner Zeit zu Felde zieht, darauf wurde an früherer Stelle bereits hingewiesen. „Ich habe es mich seitdem einige Mühe kosten lassen, immer wieder auf das Verderbliche in der Organisation unserer Theater hinzuweisen, die Gründe davon aufzudecken und die demoralisierenden Folgen hieraus nach jeder Seite hin nachzuweisen“ [14]). Sehr heftig urteilt Wagner über die Mißstände, die er, seit Beginn seiner künstlerischen Entwicklung, gerade im modernen Theaterwesen hat feststellen müssen. „Was aber“, schreibt Wagner in „Die Kunst und die Revolution“, „sind heutzutage diese, über die Hülfe aller Künste verfügenden Theaterinstitute? Industrielle Unternehmungen, und zwar selbst da, wo Staaten und Fürsten sie besonders dotieren: ihre Leitung wird meistens denselben Männern übertragen, die gestern eine Spekulation in Getreide dirigierten, morgen einer Unternehmung in Zucker ihre wohlerlernten Kenntnisse widmen, falls sie nicht ihre Kenntnisse in den Mysterien des Kammerherrendienstes oder ähnlichen Funktionen für das Erfassen der theatralischen Würde ausgebildet haben“ [15]). „Soll das Theater irgendwie seiner natürlichen edlen Bestimmung zugewendet werden,“ so ist es vor allem „von der Notwendigkeit industrieller Spekulation durchaus zu befreien“ [16]). Den höheren, reineren Zwecken der Kunst ist es wieder dienstbar zu machen. Wie die Verhältnisse aber zur Zeit beim Theater liegen, will Wagner, genau wie Hebbel, darauf verzichten, dieses Publikum der Gegenwart für seine Kunst zu gewinnen, die er darum auch in seinen theoretischen Schriften als „Kunstwerk der Zukunft“ hinstellt. „Meine Dichtung von „Siegfrieds Tod“ “, schreibt er in „Eine Mitteilung an meine Freunde“, „hatte ich entworfen und ausgeführt, einzig um meinem inneren Drange Genüge zu tun, keineswegs aber mit dem Gedanken an eine Aufführung auf unsern Theatern und durch die vorhandenen Darstellungsmittel, die ich in jeder Hinsicht für durchaus ungeeignet dazu halten mußte“ [17]). „So wollte ich denn mein Werk schaffen und bis in das Kleinste deutlich ausführen, um es, vielleicht weit über meinen Tod hinaus, für den kommenden rechten Tag in Bereitschaft zu halten“ [18]).

So stimmen also Hebbel und Wagner in ihrer ablehnenden Hal-

---

[13]) H. Br. I, 286.
[14]) W. s. S. VI, 258/259.
[15]) W. s. S. III, 37.
[16]) W. s. S. III, 38.
[17]) W. s. S. IV, 330.
[18]) W. s. S. VI, 259.

tung den Theaterverhältnissen der Gegenwart gegenüber weitgehend überein; ihr Streben gilt einer höheren Kunst, die sie unabhängig von dem Geschmack des zeitgenössischen Publikums und den Zuständen des gegenwärtigen Theaterwesens verwirklichen wollen. Beide sind sie in einer erhabeneren Weise als die Mehrzahl ihrer Zeitgenossen „von der hohen Aufgabe des Theaters und der dramatischen Kunst für das nationale Leben und von ihrer Bedingtheit durch dasselbe durchdrungen“ [19]).

Zu welcher Zeit nach dem Urteil Richard Wagners das Theater die Aufgabe wirklich erfüllt hatte, die ihm seinem „Beruf“ gemäß zukommt, hatten wir früher erörtert. Die Griechen hatten nach seiner Überzeugung früh den wahrsten Ausdruck der dramatisch-theatralischen Kunst gefunden. Hier war das Theater „der zum volksgemeinschaftlichen Schauplatze höchster menschlicher Kunst erweiterte Göttertempel“ [20]) geworden. Es war wie das Drama selbst das Ergebnis eines Schöpfungsaktes, den das Volk selbst bestimmte.

In gleicher Weise scheint auch für Hebbel dieser vollkommene Einklang, in dem Drama und Theater zueinander zu stehen haben, bei den Griechen erreicht. Hier sieht Hebbel die „Ideal-Bühne“ vor sich, „bei den Griechen, wo das Drama aus der Religion hervorging und in Stoff und Form heilig und geweiht war.“ Hier, bei den Griechen, war das Theater nicht nur ein „National-Ausdruck“, sondern ein „wirklicher National-Act“ [21]).

So scheinen also Hebbel und Wagner in ihrer Einstellung zum Theater und zur Bühne weitgehend übereinzustimmen, in weit höherem Maße, als solche Übereinstimmung bei kritischer Durchsicht und Vergleichung der sinn- und vor allem der gestaltungskünstlerischen Bestandteile ihrer Theorie des dramatischen Kunstwerkes festgestellt werden konnte. Dieses vorläufig gewonnene Urteil erfordert freilich bei näherer Prüfung doch noch eine entscheidende Ergänzung. Denn die bisher festgestellte Übereinstimmung auf diesem Gebiete kann leicht über die wahre Bedeutung, die der offensichtlichen Gleichheit ihrer Anschauungen zukommt, hinwegtäuschen. Hanrieder [22]), der sich auch hier mit dem Nebeneinanderstellen Hebbelscher und Wagnerscher Zitate über den gleichen Gegenstand begnügt, vermittelt auf diese Weise dem Nicht-Kenner ein schiefes Bild des wirklichen Sachverhaltes.

In Wagners Theorie ist der theatralische Gesichtspunkt von entscheidender Bedeutung; er ist kennzeichnender Bestandteil seines ganzen Kunstschaffens. Drama und Theater bilden bei ihm in Theorie

---

[19]) Hanrieder, a. a. O., S. 14.
[20]) W. s. S. III, 120.
[21]) H. W. XI, 15.
[22]) Vgl. Anmerkung zu S. 19.

und Praxis eine untrennbare Einheit. Das geht soweit, daß in seinen theoretischen Darlegungen gelegentlich das eine Wort das andere ersetzt. „Wie unfähig unser Theater ist", sagt Wagner in „Die Kunst und die Revolution", „als wirkliches Drama die innige Vereinigung aller Kunstzweige zum höchsten vollendetsten Ausdrucke zu bewirken ..." [23]); hier werden beide Begriffe, Drama und Theater übereinstimmend gebraucht. Dieses Beherrschtsein der ganzen Theorie Wagners von den bühnenkünstlerischen Elementen, dieses Einbeziehen der Wirkung in das aufzubauende „Kunstwerk der Zukunft" ist kennzeichnend für dasselbe.

Diese Eigenschaft seiner Dramentheorie trat bereits bei der Kritik Wagners gegenüber fremdem Kunstschaffen deutlich hervor, dort, wo er die Kunst der Gegenwart ablehnte, wo er für das aus den Wurzeln des Volkes und der Religion hervorgegangene Drama der Griechen begeistert Partei ergriff.

Die Wertbetonung dieser bühnen- oder auch wirkungskünsterischen Elemente, die ja beide in ihrer wirklichen Bedeutung zusammenfallen, erweist nicht zuletzt auch die häufige Wiederkehr bestimmter Begriffe innerhalb seiner Schriften, Ausdrücke wie „darstellen" vor allem, „mitteilen", „ausdrücken" sowie deren Komposita oder sonstige diesen Verbformen entsprechende oder verwandte Wortbildungen, Ausdrücke, die auch dort vorherrschen, wo das Theater oder die Bühne gar nicht unmittelbar Gegenstand der Betrachtung ist.

Es ist in diesem Zusammenhange auf eine in sprachlicher Hinsicht recht bemerkenswerte Verschiedenheit Hebbels und Wagners nebenbei hinzuweisen. Das Wort „d a r s t e l l e n" hat bei Wagner einen völlig anderen Sinn als bei Hebbel. Wagner verwendet es meist in dem uns in diesem Zusammenhange geläufigen Sinne des „Von-der-Bühne-her-Darstellens", im Sinne der szenisch-künstlerischen Wiedergabe oder mindestens in dem der sinnlich wahrnehmbaren Vorstellung. Bei Hebbel dagegen hat das Wort „darstellen" fast ausschließlich den Sinn des wortkünstlerischen Gestaltens. Es ist recht interessant, wie somit auch in der Verwendung der Wortwahl gelegentlich die Verschiedenheit beider Meister in so bezeichnender Weise sich widerspiegelt. Auch hierin tritt deutlich hervor: der eine strebt zum „Bios", der andere zum „Logos"; Wagner hat bei aller theoretischen Erwägung seines Kunstwerkes die leibhaftige Wiedergabe vor Augen, Hebbel denkt vor allem an den Sinn des Wortes, an die Bedeutung, die ihm vom Geiste her innewohnt. Die Sprache ist eben für Hebbel wesenhaft „Echo" des Geistes.

Um die hohe Bedeutung der theatralischen Bestandteile innerhalb des Wagnerschen Kunstschaffens zu ermessen, die hier, wie gesagt, natürlich nur in ihrer allgemeinen Bedeutung behandelt werden kön-

[23]) W. s. S. III, 20.

nen, ist auch daran zu denken, daß Wagner nicht nur ein Kritiker des Theaters seiner Zeit ist, der lediglich in verneinender und nachschaffender Weise zu ihm Stellung nimmt, sondern diese bühnenkünstlerischen Gesichtspunkte sind von ihm in seinem Schaffen, in Theorie und Praxis, zugleich in sehr schöpferischer Weise wesentlich erweitert worden. Man kann sagen, daß Wagner auch von dieser Seite seines Schaffens her auf die kommende Generation die nachhaltigste Wirkung ausgeübt hat. Eine ganze Reihe seiner Schriften hat insbesondere „die Bühnenreform und die technische Ausbildung der Bühnenkünstler" zum Gegenstande [24]).

Endlich aber ist auch innerhalb seiner Werke auf den Umfang der szenischen und mimischen Angaben hinzuweisen, die gerade bei ihm im Gegensatz zu Hebbel eine nicht unerhebliche Rolle spielen. Die Angaben für die Inszenierung seiner Werke sind in bühnenbildlicher wie auch in deklamatorischer Hinsicht vorsorglichst getroffen, namentlich letztere gelegentlich bis zur Angabe pantomimischer Einzelheiten ausgemalt. Nicht nur in der Geschichte der Oper, des Tondramas, dürfte Wagners Reform auf diesem Gebiete von einzigartiger Bedeutung sein, sondern auch innerhalb der Geschichte des Wortdramas wirkt diese Sorgfalt der szenischen Angaben gelegentlich wie eine Vorwegnahme oder Vorahnung von Szenarien, wie sie später das naturalistische Drama in übertriebener Kleinmalerei ausführte, die dort freilich der nachschaffenden Erfindungsgabe des Spielleiters kaum noch Raum läßt. Bei Wagner selbst ist diese Sorgfalt in der Ausführung szenischer und mimischer Angaben verhältnismäßig früh, schon im „Tannhäuser", deutlich erkennbar.

Bei Hebbel dagegen sind die bühnenkünstlerischen Elemente seines Kunstbildes durchaus von sekundärer, minder wichtiger Bedeutung. Wie die mimischen und szenischen Angaben innerhalb seiner Dramen im Vergleich zu denen Wagners schon äußerlich von geringem Umfange sind und in ihrem Charakter von dem des Dramas früherer Epochen, etwa des klassischen Dramas, nicht erheblich abweichen, so erregt auch die Berücksichtigung dieser Fragen innerhalb seiner Theorie weit weniger das Interesse des Lesers als dieses bei Wagner der Fall ist.

Daß auch Hebbel von der Bühne wirken will und, wenigstens zeitweise, sich um ein ersprießliches Verhältnis zur „realen Bühne" bemüht, ist selbstverständlich. „Es ist A l l e s geschehen", schreibt er am 3. 10. 51 an Laube im Zusammenhange mit einer Umarbeitung seiner „Genoveva", „denn ich wünschte den Beweis zu geben, daß mir an der Ausgleichung mit der realen Bühne liegt" [25]). Und in einem Briefe

[24]) Vgl. Chamberlain, Richard Wagner, S. 302. Ch. gibt dort eine Zusammenstellung der hierher gehörenden Schriften Richard Wagners, auf die verwiesen sei.

[25]) H. Br. IV, 325, 8 ff.

an Julius Campe heißt es: „Ich habe das Theater stets im Auge gehabt und keine Scene geschrieben, die nicht gespielt werden könnte, aber freilich nicht den Polizei-Codex, oder gar die Grillen oder das Hof-Gewissen eines Intendanten“ [26]). Hebbel war also durchaus davon überzeugt, daß seine Werke auch den Forderungen der Bühne gerecht würden. Ja, in dem soeben erwähnten Briefe an Laube meint er, daß nicht nur er sich um ein rechtes Verhältnis zur Bühne bemüht habe, sondern daß auch die Bühne ihrerseits durchaus Anlaß habe, sich um die Aufführung seiner Werke zu kümmern. Doch müssen wir bei solchen Äußerungen stets auch die Person des Angeredeten sowie das Verhältnis, in dem Hebbel zu ihm steht, bedenken. Wenn er aus künstlerischem Ehrgeiz gelegentlich die Berücksichtigung der theatralischen Wirkungsmöglichkeiten außer Acht lassen will, so bedeutet das keineswegs immer einen freiwilligen Verzicht auf Bühnenwirkung überhaupt, sondern nur auf die Wirkung durch die Bühne der Gegenwart; zum anderen entspringt diese Entsagung nicht nur „idealen“ Gesichtspunkten und Forderungen, sondern sie ist gleichsam eine der Tugenden Hebbels, die „aus der Not geboren ist“. Oftmals ist nämlich diese freiwillige Entsagung nichts als notwendiger Verzicht. Hebbel mußte sich von dem Theater seiner Gegenwart nicht nur abgestoßen, sondern auch, namentlich in seiner Wiener Zeit, von diesem zurückgesetzt fühlen. Im ganzen macht Hebbel aus dem Ärger über diese Zurücksetzung von der Bühne auch gar kein Hehl.

So entspricht also auch die theoretische Stellung Hebbels zum Theater, wie diejenige Wagners, einer Hoffnung auf die Zukunft. Aber während Wagner selbst ebenso tätig wie zielbewußt mit theoretischen Reformvorschlägen und in praktischer Arbeit an der Verbesserung und Vervollkommnung der szenisch-theatralischen Verhältnisse arbeitet — auf die einzelnen Reformen Wagners können wir hier nicht näher eingehen [27]) —, so ist die Stellung Hebbels auf diesem Gebiete durchaus passiver Art. Er wartet gewissermaßen auf eine Zeit, in der Theaterleiter und Publikum seinen Werken größeres Verständnis entgegenbringen werden, wo sie gewillt sind, sich in die Problematik seiner Werke zu versenken und an ihr künstlerische Erbauung zu finden. Denn das ist immer wieder zu betonen: Das Problematische ist für ihn die Keimzelle alles Schaffens, der „Lebensodem der Poesie“ [28]).

Hier ist das Verhältnis Hebbels zur Bühne innerhalb seiner theo-

---

[26]) H. Br. VII, 404, 2; vgl. VII, 310.

[27]) Es sei hier nur nebenbei an die von ihm erstrebte systematische Durchbildung und Erziehung künftiger Darstellergenerationen erinnert, auch auf seine Vorschläge für die Errichtung des ihm vorbildlich erscheinenden Theaterhauses mit der „versenkten“ Unterbringung des Orchesterraumes hingewiesen.

[28]) H. Tb. II, 3003.

retischen Darlegungen zu behandeln. „Von einem warmen inneren Verhältnis Hebbels zur realen Bühne" ist freilich, gerade im Gegensatz zu Wagners Äußerungen, „nichts zu spüren" [29]). Ja, ob seines mangelnden positiven Verhältnisses zur Bühne werden wir hier von vornherein sogar recht skeptisch gegen ihn gestimmt. Denn Drama und Bühne sind für ihn keine Einheit mehr.

Die Annahme einer einstmals vorhanden gewesenen Einheit von Drama und Bühne ist für Hebbel und Wagner gleichermaßen Voraussetzung. Den Zerfall dieser einstigen Einheit hatte auch Wagner, gleich Hebbel, in seinen kunst- und kulturgeschichtlichen Betrachtungen feststellen müssen; in ihm hatte er ja eine Ursache des allgemeinen künstlerischen Niederganges erkannt. Wie die einzelnen Künste, so sucht er mittelbar durch sie auch Drama und Bühne wieder zu einer untrennbaren Einheit zusammen zu führen. Hebbel dagegen sieht diese Einheit von Drama und Bühne, wie sie auch für ihn das griechische Drama auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung gezeigt hatte, als für ewig verloren an. „Die dramatische und theatralische Kunst sind in meinen Augen zwei Nothwendigkeiten, die, obgleich sie aus einem und demselben Bedürfniß entspringen, doch nur in einem Annäherungsverhältniß zu einander stehen und nicht ganz zusammen fallen können. Gar Manches gehört durchaus in die dramat. Dichtung hinein, was bei ihrer theatralischen Verkörperung eben so nothwendig wegfallen muß, denn die Dichtung ist mehr N a t u r, die Darstellung mehr B i l d" [30]). Wiederholt trifft Hebbel in seinen Tagebüchern und Briefen diese Unterscheidung zwischen dramatischer und theatralischer Kunst oder Begabung [31]). Diese Trennung ist für ihn Voraussetzung. Und man kann hieraus für seine Auffassung folgern: da es sein Ziel vor allem ist, Dramatiker zu sein, so bedeutet dieser Wille für ihn zugleich den Verzicht, Theatraliker zu sein. Dieser Satz ist nicht mißzuverstehen. Vom Standpunkt Hebbels aus und seiner Stellung gegenüber den Theaterzuständen seiner Zeit ist diese Folgerung durchaus zulässig. Denn auch in seinem Schaffen war er ja zu Zugeständnissen an die Wünsche der Theaterleiter und an den Geschmack des Publikums in keiner Weise bereit. Dieser bewußte Verzicht auf unmittelbare Theaterwirkung seiner „Idee" zuliebe ist daher letztlich doch ein Zeugnis für den hohen künstlerischen Ernst, mit dem Hebbel seiner Kunst diente. Andrerseits aber ist trotz der ungleich minderen Bedeutung, welche die Bühne für Kunstbild und Kunstschaffen Hebbels in Vergleich mit dem Richard Wagners hat, auf jeden Fall der Schluß unzulässig, als sei Hebbel für die Bühne völlig ungeeignet und seine Dramen theaterwidrig angelegt. Davon kann

[29]) Oskar Walzel, Hebbel und seine Dramen, S. 73.
[30]) H. Tb. II, 1931.
[31]) Vgl. H. Br. VII, 221 u. VII, 284; H. Tb. I, 1669.

keine Rede sein. Gewiß sind seine Werke der Bühne nicht leicht zugänglich und für die breite Masse des Publikums sind seine mit Problemen so stark belasteten Werke schwer zu erobern; dagegen wird derjenige, der dem „Geist" dieser Werke überhaupt zugänglich ist, sich bei guter Darstellung derselben von der Bühne einer tiefen erschütternden Wirkung kaum entziehen können. Walzel weist in seiner Erörterung des Verhältnisses Hebbels zur Bühne vor allem darauf hin, daß dieser gerade den Möglichkeiten der mimischen Ausdrucksmittel wenig entgegenkomme. „Einen Künstler von der schauspielerischen Macht Josef Kainz'", fügt Walzel hinzu, „lockte jedoch gerade das freie Feld, das er selbsttätiger Gestaltung des Mimischen hier eröffnet sah. Kainz goß Leben in Menschen Hebbels, die von andern starr und unbeweglich vorgeführt werden, und bewies, daß Hebbels Bühnenfiguren vielleicht schwer zu spielen sind, bühnengemäßer Darstellung aber nicht widerstreben" [32]).

So erweist diese Erörterung des allgemeinen Verhältnisses Hebbels und Wagners zur Bühne innerhalb ihrer theoretischen Anschauung vom dramatischen Kunstwerk trotz der anfangs scheinbar in so hohem Maße vorliegenden Übereinstimmung in ihren Bestrebungen, trotz des gelegentlichen Gleichklanges mancher ihrer theoretischen Darlegungen, namentlich derer, die ihrer ablehnenden Stellungnahme gegen die herrschenden Theaterzustände Ausdruck geben, in Wirklichkeit eine recht wesentliche Verschiedenheit der Bedeutung dieser bühnenkünstlerischen Elemente in der Theorie vom dramatischen Kunstwerk.

Für Wagner ist das Theater Wesenselement seiner Kunst. Durch dieses erhält die Kunst erst Leben. Wie die Kunst selbst, so ist daher für ihn auch das Theater gleichermaßen zu reformieren, um das „Kunstwerk der Zukunft" zu verwirklichen.

Hebbel sehnt sich gleichfalls nach Wirkung von der Bühne. Aber bei ihm kann das Dramatische unabhängig vom Theatralischen bestehen, hat das Drama auch ohne die Bühne Wirklichkeit. Seiner „Idee" in Sprache Gestalt zu geben, darin erkennt er in erster Linie seine künstlerische Aufgabe und Leistung. So gewinnt das bühnenkünstlerische Element in seiner Theorie vom dramatischen Kunstwerk nur untergeordnete Bedeutung.

---

32) Walzel: Friedrich Hebbel und seine Dramen, S. 73.

Schlußbetrachtung.

Richard Wagner und Friedrich Hebbel sind neben Kleist und Grillparzer die bedeutendsten Erscheinungen auf dem Schaffensgebiete deutscher Dramatik des 19. Jahrhunderts; es ist erstaunlich, daß gerade diese beiden Altersgenossen, deren jeder bereits eine außerordentliche Fülle von Literatur hervorgerufen hat, bisher noch nicht einer umfassenderen vergleichenden Betrachtung gewürdigt worden sind.

Wenn in der vorliegenden Untersuchung Hebbels und Wagners Theorien vom dramatischen Kunstwerk im Zusammenhange mit ihren Weltanschauungen zur Grundlage genommen wurden, um Wesen und Werk beider Meister gemeinsam zu erfassen, so deshalb, weil gerade ihre theoretischen und programmatischen Äußerungen besonders geeignet sind, über den Sinn und das Ziel ihres Schaffens Aufschluß zu geben, weil hier am unverhülltesten ihr eigentliches Wollen in begrifflicher Formulierung Ausdruck gefunden hat. Dieses ideelle Wollen beider Meister ist gewiß nicht ohne weiteres dem gleichzusetzen, was sie in der Wirklichkeit ihres Schaffens erreichten. Aber dieses Wollen bestimmt doch letzten Endes das Ethos ihres Schaffens und erschließt uns in jedem Falle die Richtung, in der wir dieses Schaffen aufzunehmen und zu deuten haben.

Hebbel und Wagner sind nicht nur irgendwelche Dramatiker von hoher künstlerischer Bedeutung, die auf ihrem Schaffenswege mehrfach, vor allem in ihrer dramatischen Neubelebung des Nibelungenmythos, Geschehnisse ein und desselben Stoffkreises behandeln, sondern eine Vergleichung dieser beiden Meister ist, wie diese Untersuchung darlegte, durch viel tiefer greifende Gemeinsamkeiten ihres Wesens, Denkens und Schaffens gerechtfertigt.

Als selbständig um ihre Kunst ringende, sich ihrer selbst als Künstler wie ihrer Kunst bewußte Menschen gehören sie, bei aller Verschiedenheit im einzelnen, doch einer Zeit an; und diesen Zeitumständen verdanken sie gemeinsame Wesenszüge, die sie über die zweifellos auch vorhandene Verwandtschaft ihrer persönlichen Anlage hinaus, durch Weltanschauung und Kunstlehre in durchaus vergleichbare Nähe zueinander rücken.

Der Geist, dem ihr Schaffen künstlerischen Ausdruck verleiht, ist derselbe, der auch auf anderen Gebieten dem 19. Jahrhundert das

Gepräge gibt. Zwei Männer sind es insbesondere, deren Ideen um die Mitte des 19. Jahrhunderts maßgebend waren oder, richtiger, in deren Werken die Ideen des 19. Jahrhunderts ihren maßgebenden Ausdruck gefunden haben: Schopenhauer und Hegel. Diese Namen bezeichnen denkbar schärfste Gegensätze, aber sie scheinen notwendig einander zu bedingen, so wie stets eine Einseitigkeit die andere im Gefolge hat. Ihre Lehren berücksichtigen gleichsam zwei verschiedene, entgegengesetzte Seiten ein und derselben Wirklichkeit. Hegel verkündet die Alleinherrschaft des Geistes, Schopenhauer die des triebhaften, unbewußten Lebens; Hegel ist Sachwalter des Intellekts, Schopenhauer der des Gefühls und des Willens.

Die Größe eines Menschen und namentlich des künstlerischen Genius besteht oftmals darin, daß er die größten Gegensätze in sich zu vereinigen weiß. Hebbel und Wagner sind die beiden repräsentativen Dramatiker des 19. Jahrhunderts, die am stärksten die gegensätzlichen geistigen Kräfte ihrer Zeit in sich aufgenommen und zum Ausgleich gebracht haben. Beide haben in dem Werdegang ihrer Weltanschauung die Lehren der genannten beiden Philosophen vor allen anderen aufgenommen. Hegelsche u n d Schopenhauersche Gedanken sind in dem Weltbilde Hebbels und Wagners neue Verbindungen eingegangen. In Hebbels Weltanschauung jedoch fällt Hegels, in Wagners fällt Schopenhauers Einwirkung das Übergewicht zu. Das heißt nichts anderes als: hier siegt der Geist, dort das triebhafte Leben. Diese Verschiedenheit ergab sich aus der Vergleichung der sinnkünstlerischen Elemente in der Theorie des dramatischen Kunstwerkes Friedrich Hebbels und Richard Wagners. Hebbel und Wagner in ihrer künstlerischen und geistesgeschichtlichen Bedeutung erfassen, heißt, sie von dieser in ihren geistigen Wurzeln begründeten Verschiedenheit her verstehen. Denn das Kunstwollen beider Männer hängt untrennbar mit ihrer Weltanschauung zusammen, es ist gewissermaßen aus ihr abzuleiten und zu verstehen, wie umgekehrt die Art ihrer Weltanschauung gleichfalls aus der Art ihres Kunstwollens heraus zu erfassen ist. Denn auch aus der Anlage ihres Kunstschaffens selbst wie aus ihren kunsttheoretischen Darlegungen geht hervor, warum sie in der Verwendung der ihnen gleichsam von der Zeit gebotenen Kräfte gerade in dieser Weise verfuhren und gerade diese „Verteilung" derselben in ihrem Weltbilde besonders nahe liegt.

Hebbels Schaffen gilt der Versinnbildlichung der Idee. Das Problematische ist der eigentliche Nährboden seines Schaffens. Auch die Wahl seiner gestaltungskünstlerischen Ausdrucksmittel scheint in diesem Zusammenhange verständlich, und seine theoretische Unterbauung derselben ist nur ein Spiegelbild des zuvor entworfenen sinnkünstlerischen Bildes seiner Weltanschauung. Das Wort wird ihm vor

allem zum Verkünder der „Idee". „Die Ideen sind im Drama dasselbe, was der Contra-Punkt in der Musik; Nichts an sich, aber Grundbedingung für Alles" [1]). Und da in der Verkündigung der „Idee", in ihrer wortkünstlerischen Gestaltung, das Hauptanliegen seines künstlerischen Wollens zu erblicken ist, so könnte es nur widerspruchsvoll erscheinen, wollte er bühnenkünstlerischer Wirkung zuliebe den Ernst seines eigentlichen künstlerischen Strebens opfern; seiner künstlerischen Einstellung zufolge ist es nicht verwunderlich, wenn er es nicht als seine Sache ansieht und überhaupt nicht daran denkt, von sich aus in bühnenkünstlerischer Hinsicht reformatorische Leistungen einzuführen.

Wagner ist der Verkünder des vitalen Lebens; „Allvergessen", um der Liebe nur zu leben, ist das Ziel der meisten seiner Dramenhelden; das Gefühl, die unbewußten Triebe, das „Reinmenschliche" zu Wort und Ton kommen zu lassen, ist sein künstlerischer Wille. So nimmt es nicht Wunder, wenn das dramatische Werk Wagners nicht vom Sinnkünstlerischen her — denn dieses ist einmal nur vom Geist, vom Wort her zu gestalten — seine kennzeichnende Note erhält, sondern vom Ausdruck her, vom Wort, das den Ton anschaulich macht, und vom Ton, der das Wort in eine überconcrete, „reinmenschliche" Sphäre hebt. Daß letzten Endes auch seine stoffliche und sinnkünstlerische Gestaltung des Mythos zutiefst mit seinem gestaltungskünstlerischen Willen zusammenhängt, in ihm seine eigentliche Stütze und Begründung erfährt, dieses verständlich zu machen, wurde an früherer Stelle eingehend unternommen. Ansprache und Anrede [2]), Wirkung auf das Gefühl, ein starkes Gefühl für die Möglichkeiten, den Hörer in seinen Bann zu ziehen, alles das sind Kennzeichen des Wagnerschen Werkes, und sie treten auch in den theoretischen Schriften ziemlich unverhüllt hervor. Nicht umsonst spricht Wagner gelegentlich von dem Rausch des Künstlers, und diesen Rausch, dieses Abstreifen alles Individuellen, dieses Sich-Versenken und Allvergessen in der Kunst möchte er auch auf sein Publikum übertragen. Mit Leichtigkeit konnte Nietzsche gerade von dieser Seite der Wagnerschen Kunst her seine Einwände gegen dieselbe erheben und geltend machen. Zweifellos weist Nietzsche in seiner Polemik gegen Wagner durchaus auf bezeichnende Eigenschaften der Wagnerschen Kunst hin; freilich unterlaufen ihm gelegentlich hierbei die trivialsten Angriffe gegen den einst von ihm vergötterten Meister, der ihm „der" Künstler schlechthin gewesen war.

Nietzsche sagt im „Fall Wagner" über den Meister: „Er w u r d e

[1]) H. Tb. IV, 5695.

[2]) Man denke nur an die vielfach in seinen Werken enthaltenen Ansprachen, u. a. an die des König Heinrich im „Lohengrin", des Landgrafen Herrmann im „Tannhäuser" und die des Hans Sachs in den „Meistersingern".

Musiker, er wurde Dichter, weil der Tyrann in ihm, sein Schauspieler-Genie, ihn dazu zwang. Man erräth nichts von Wagner, so lange man nicht (diesen) seinen dominirenden Instinkt errieth“ [3]). Das ist eine vom Eifer des abtrünnig Gewordenen eingegebene Formulierung, die wohl das Gefühl für etwas Richtiges, für ein in hohem Maße ausgeprägtes Element innerhalb der Wagnerschen Kunst verrät, dem wirklichen Wesen und Wert dieser einzigartigen Kunst aber doch keineswegs gerecht wird. Auch hier sei das Streben zur Gestaltung und die starke Betonung des Wirkenwollens durch Wagner rücksichtslos hingestellt; aber diese Eigenschaft sei keineswegs in ablehnendem Sinne hervorgehoben. Denn dieses Wirkungselement ist ja ein Faktor, der wesentlich der Gattung Drama zukommt. Nicht das Wirkungsbedürfnis als solches entscheidet über den Wert einer künstlerischen Tat, sondern wichtiger ist, mit welchen Mitteln diese Wirkung ausgeübt werden und welchem höheren Zwecke sie dienstbar gemacht werden soll.

Hebbel schafft von vornherein in vollem Bewußtsein um die Mittel und die Ziele seiner Kunst, er gestaltet um der „Idee“ willen und wendet sich hinsichtlich der Wirkung vor allem an den Geist. Wagner dagegen „arbeitet“ mit Mitteln, die vor allem das Gefühl ansprechen, auf die Sinne wirken sollen. Für ihn ist „wahr und lebendig nur, was sinnlich ist und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht [4]).“ Freilich, diese Mittel, die ihm geeignet scheinen, auf die Gefühlswelt des Hörers einzuwirken, das Reinmenschliche in ihm anzusprechen, werden auch von ihm in wohl bewußter Weise verwendet. Seine Theorie ist dafür das beredteste Zeugnis. Diese Bewußtheit ihres Kunstschaffens ist also Hebbel und Wagner durchaus gemeinsam.

Daß sie so bewußt schaffen, daß sie verwandte Stoffe, Mythos und Geschichte, zur künstlerischen Gestaltung verwenden, daß sie diese dramatisch zu gestalten versuchen, daß sie von verwandten „Sinnzentren“, eben den Tendenzen einer Zeit, beherrscht sind, die ihren Werken in sinnkünstlerischer Hinsicht das Gepräge geben, alles das macht die geistige Verwandtschaft Hebbels und Wagners aus.

Ihre wesentlichen Verschiedenheiten aber ergeben sich aus der Tatsache, daß beide Künstler von verschiedenen Bezirken dramatischen Schaffens aus ihre Werke formen: Hebbel durchdringt seine Kunst vom Bereich des Sinnkünstlerischen aus, Wagner von dem der Gestaltung und der Wirkung.

Hebbel steht in seiner Kunst bewußt auf dem Boden der Tra-

---

[3]) Nietzsches Werke. Klassiker-Ausgabe. Kröner-Verlag, Leipzig 1923. Bd. 8, Seite 26.

[4]) W. s. S. III, 45.

dition; in gestaltungskünstlerischer Hinsicht sind es im wesentlichen die Ausdrucksmittel der klassischen Literaturepoche, die ihm das Handwerkzeug seiner Kunst gegeben haben. Er handelt hierin wie auch in seinem Leben, so im besonderen in seiner politischen Stellung zu den Ereignissen der Revolutionsjahre 1848/49, betont konservativ. Auch in der stofflichen Bevorzugung der Geschichte steht er ja der Klassik, vor allem Schiller, nahe, wenngleich natürlich die Geschichtsauffassungen Hebbels und Schillers voneinander verschieden sind.

Wagner dagegen wurzelt in seinem sinnkünstlerischen wie vor allem in seinem gestaltungskünstlerischen Wollen, in der Vereinigung der drei verschiedenen „Ausdruckssphären" Wort, Ton und Bild, durchaus im Geiste der Romantik. Auch seine Bevorzugung der Sage und des Mythos, die ihm zu stofflichen Mittlern seines ausdruckskünstlerischen Wollens werden, sind ja von der Romantik vor allem aufgenommene und bevorzugte Stoffkreise; und endlich trägt auch die Erlösungsidee in Wagners Tondramen durchaus romantische Züge.

Freilich, die Klassik gab Vollendung, die Romantik weist in die Unendlichkeit [5]). Und gab daher die Klassik selbst die Erfüllung ihres Wollens, so kennzeichnet das romantische Kunstschaffen ewige Sehnsucht. Sehnsucht nach Erlösung, Sehnsucht nach dem Jenseits erfüllt auch die Wagnerschen Tondramen. Zugleich aber ist Wagner in künstlerischer Hinsicht der Erfüller der romantischen Sehnsucht, indem er die Visionen und die gestaltungskünstlerischen Träume der Romantiker von der Vermischung und Durchdringung der verschiedenen Kunstarten durch sein Allkunstwerk Wirklichkeit werden ließ. So konnte Wagner auf künstlerischem Gebiete der große Revolutionär werden und zu dem Erfolge gelangen, der ihm in seiner kurzen politischen Tätigkeit während des Revolutionsjahres 1849 versagt blieb.

Wie aber Klassik und Romantik trotz ihrer wesentlichen Verschiedenheiten zutiefst doch eine Einheit bilden [6]), einander gewissermaßen zur Ergänzung bedürfen und gemeinsam eben einer Epoche, der „Goethezeit", ihr Gepräge geben, so gehören auch Hebbel, der Nachklassiker, und Wagner, der Neuromantiker, zusammen, und beide gemeinsam geben sie den geistigen Mächten um die Mitte des 19. Jahrhunderts ihren künstlerischen Ausdruck.

---

[5]) Vgl. Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik. 3. Auflage. München, ohne Jahr.

[6]) Vgl. H. A. Korff: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, Bd. I, Leipzig 1923; Bd. II, Leipzig 1927.

Literaturverzeichnis.

Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe besorgt von R. M. Werner. 1. Abt. Werke I—XII. Berlin 1901/1903. 2. Abt. Tagebücher I—IV. Berlin 1903. 3. Abt. Briefe I—VIII. Berlin 1904/1907.[1])

Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen. 10 Bde. Leipzig 1871—1883.

— Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. 6. Auflage. Leipzig o. J.[2])

— Mein Leben, 2 Bde. München 1911.

Hermann Hettner. Das moderne Drama, in Deutsche Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts, Nr. 151, Vierte Folge Nr. 1. Berlin und Leipzig.

Elise Dosenheimer. Friedrich Hebbels Auffassung vom Staat und sein Trauerspiel „Agnes Bernauer". Leipzig 1912.

Emil Kuh. Biographie Friedrich Hebbels. 2 Bde. Wien und Leipzig 1907.

Arno Scheunert. Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Aesthetik Friedrich Hebbels. 2. Aufl. Leipzig 1930.

Paul Sickel. Friedrich Hebbels Welt- und Lebensanschauung. Leipzig und Hamburg 1912.

Oskar Walzel. Friedrich Hebbel und seine Dramen, ein Versuch. Aus Natur und Geisteswelt. Bd. 408. Leipzig und Berlin 1927.

Richard Maria Werner. Hebbel. Ein Lebensbild. Berlin 1905.

Houston Stewart Chamberlain. Richard Wagner. Neue Ausgabe. München 1901.

Hugo Dinger. Richard Wagners geistige Entwicklung. Versuch einer Darstellung der Weltanschauung Richard Wagners mit Rücksichtnahme auf deren Verhältnis zu den philosophischen Richtungen der Junghegelianer und Arthur Schopenhauers. Bd. 1. Die Weltanschauung Richard Wagners in den Grundzügen ihrer Entwicklung. Leipzig 1892.

Arthur Drews. Der Ideengehalt von Richard Wagners dramatischen Dichtungen im Zusammenhange mit seinem Leben und seiner Weltanschauung. Nebst einem Anhang: Nietzsche und Wagner. Leipzig 1931.

Henri Lichtenberger. Richard Wagner. Der Dichter und Denker. Ein Handbuch seines Lebens und Schaffens. Autorisierte Uebersetzung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. 2. Aufl. Dresden 1913.

Guy de Pourtalès. Richard Wagner. Mensch und Meister. Berlin.

August Hanrieder. Das Drama Richard Wagners im Urteil Friedrich Hebbels. Diss. München 1921. (Nur in Maschinenschrift erschienen.)

(Weitere in der Arbeit verwendete Literatur ist aus den jeweiligen Anmerkungen am Ende der Seite ersichtlich.)

---

[1]) In der Arbeit zitiert als H. W., H. Tb., H. Br.
[2]) In der Arbeit zitiert als W. s. S.

Lebenslauf.

Ich, Heinz Pinkus, bin am 25. Januar 1910 zu Berlin-Charlottenburg als Sohn des Kaufmanns Max Pinkus und seiner Frau Rosa, geb. Meyer geboren. Ich bin Deutscher Reichsangehöriger und jüdischer Konfession. Meine Schulzeit verbrachte ich auf der Kaiser-Friedrich-Schule in Berlin-Charlottenburg, an welcher ich Ostern 1929 die Reifeprüfung ablegte.

Ich studierte in den Winter-Semestern 1929/30 und 1930/31 in Berlin, im Sommer-Semester 1930 in Heidelberg und vom Sommer-Semester 1931 bis zum Sommer-Semester 1933 in Marburg die Fächer deutsche Philologie und (alte) Geschichte. Meine akademischen Lehrer waren in Berlin die Professoren Herrmann, Hübner, Norden, Rosenfeld, F. J. Schmidt, in Heidelberg die Professoren Boucke, Güntert, Hampe, Hellpach, Jaspers, Panzer, Rickert, v. Waldberg, in Marburg die Professoren Berthold, Frank, Jaensch, Mahnke, Maync, Mommsen, v. Premerstein, Stengel, Wagner, Wrede †.

Ihnen allen, besonders Herrn Professor Dr. Maync, bin ich für die gegebene wissenschaftliche Förderung zu großem Danke verpflichtet.